

SIMONE DO ROCIO CIT

**O DEDO NA FERIDA:
UMA LEITURA BAKHTINIANA DE
*MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Venturelli

**CURITIBA
2005**

SIMONE DO ROCIO CIT

**O DEDO NA FERIDA: UMA LEITURA BAKHTINIANA DE
*MALAGUETA PERUS E BACANAÇO***

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Estudos
Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras,
do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Doutor Paulo Venturelli
Universidade Federal do Paraná

Prof. Doutora Margarida Rauen
Faculdade de Artes do Paraná

Prof. Doutor Paulo Soethe
Universidade Federal do Paraná

Curitiba, _____ de _____ de
2005.

Dedicatória

Ao Hugo, Leo, Bruno e Rodrigo,
minha alegre família...
Com amor.

Agradecimentos

Ao Professor Paulo César Venturelli,
com sua sensibilidade à flor da pele que, para mim,
é muito mais do que uma orientação.

Ao Professor Paulo Soethe e à Professora Margarida Rauen,
pelo auxílio generoso.

Ao Professor Achilles Delari Júnior, pela leitura e observações preciosas.

...Gigio Venturelli, Everli e Ziberto Cit, Janine Chagas,
Odair Rojo, Milton Karam, Manoela Cit Tavares, Evelize Cit...

*O elemento que mais me leva a acreditar em
Malagueta, Perus e Bacanaço
como coisa viva, se arruma no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores,
vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos.
E não do escritor.*

João Antônio

*A exotopia é algo por conquistar
e, na batalha,
é mais comum perder a pele do que salvá-la...*

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Este estudo sobre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de João Antônio, utiliza como principal referência parte da obra do pensador russo Mikhail Bakhtin, sobretudo o texto intitulado “O autor e o herói na atividade estética”. Interessa-nos demonstrar que o conto em questão é, do ponto de vista bakhtiniano, esteticamente produtivo e que, contrariando o projeto literário de João Antônio no qual a visão do autor deve confundir-se com a visão do herói, há uma exotopia materializada no conto em questão. Investigamos o autor-criador, componente da obra, posição estético-formal materializadora de posições axiológicas refratadas nas vozes dos heróis, distinguindo-o do autor-pessoa, componente da vida, engajado num projeto de construção da literatura nacional. O conto relata o percurso de três malandros jogadores de sinuca pelos bairros de São Paulo, sendo que o jogo, considerado por Bakhtin como forma de carnavalização, foi também uma questão analisada.

Palavras-chave: Literatura; João Antônio; Malandro; Bakhtin.

ABSTRACT

This study about the story “Malagueta, Perus e Bacanaço” by João Antônio, uses as main reference part of the work of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin, mainly his text entitled “The author and the hero at the aesthetic activity”. The interest is to show that the story is, from the Bakhtin’s point of view, aesthetically productive, opposing the literary project of João Antônio in which the author’s vision should confound itself with the hero’s vision. There is an exotopy in the João Antônio’s story. This study had investigated the author-creator, component of the work, aesthetic-formal position that materializes axiological positions refracted in the heroes voices, distinguishing him from the author-person, component of life, engaged at the project of constructing the national literature. The story tells the passage of three scoundrels, snooker players in the quarters of São Paulo, and the snooker game, considered by Bakhtin a way of carnivalization, was also an analyzed question.

Key-words: Literature; João Antônio; Scoundrel; Bakhtin.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
1 INTRODUÇÃO.....	1
2 O HERÓI MALANDRO NO PENSAMENTO NACIONAL	8
2. 1 Pedro Malasartes	8
2. 2 Leonardo Pataca	14
2. 3 Macunaíma	18
2. 4 O malandro no samba	22
3 SOBRE O AUTOR E A AUTORIA	29
3. 1 Os escritos filosóficos do jovem Bakhtin	29
3. 2 O autor e o herói na atividade estética	32
3. 3 O problema do texto	35
3. 4 Outros escritos	36
4 JOÃO ANTÔNIO: O AUTOR-PESSOA	38
4. 1 Sinuca	38

4. 2 <i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i>	46
4. 3 <i>Corpo-a-corpo com a vida</i>	49
 5 O AUTOR-CRIADOR	54
5. 1 Lapa	54
5. 2 Água Branca	59
5. 3 Barra Funda	61
5. 4 Cidade	63
5. 5 Pinheiros	65
5. 6 Lapa	67
 6 CONCLUSÃO	69
 7 REFERÊNCIAS	72
 8 OBRAS CONSULTADAS	77

1 INTRODUÇÃO

João Antônio tinha um projeto literário. Sua produção estética orientava-se por aquelas que ele considerava serem as virtudes necessárias a um escritor: “caráter, limpeza de espírito, coragem”.¹ O termo *virtude*, remete-nos diretamente ao terreno da moral: “a virtude supõe uma disposição estável ou uniforme de comportar-se moralmente de maneira positiva; isto é, de querer o bem”.² E João Antônio achava por bem que o escritor pegasse um ônibus e fosse conhecer o povão.³ E “falava desabridamente sobre a necessidade de uma literatura que se voltasse para as seguintes áreas sociais e de comportamento: futebol, umbanda, vida industrial, áreas proletárias e outras formas atuais de vida brasileira que estão aí, inéditas, esperando intérpretes e interessados”⁴. O projeto ético-estético de João Antônio, não raro, se explicitava em seus depoimentos: “Uma literatura de verdade não pode existir apenas para o pó da vaidade de uma sociedade e, quando se preza, põe o dedo na ferida”.

A obra de João Antônio, produzida entre o final dos anos 1950 e meados da década de 1990, é impregnada de um projeto de nação, engajada numa busca pela identidade literária brasileira banhada na cultura popular.⁵ O autor, no

¹ AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999. p. 110.

² VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Ética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 214.

³ AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999. p.110.

⁴ Ibid. p.109.

⁵ Os termos *nação* e *cultura popular* trazem consigo uma história de intensos debates intelectuais em torno de seus significados. Foge à pretensão deste trabalho problematizar a definição de tais termos, trazendo à tona suas múltiplas significações. Aachamos necessário, no entanto, esclarecer que o conceito de nação aqui presente, de certa forma datado nos anos 1960 e 70, está aquém das reflexões

entanto, desenvolve o seu trabalho inserindo-se numa vertente que, de acordo com a divisão da história das idéias no Brasil, sugerida por Berthold Zilly, interpreta o país de uma forma “irreverente, carnavalizante, ora galhofeira, debochada, ora humorística, caricatural, satírica, tematizando o dia-a-dia, assuntos e figuras aparentemente banais e marginais, presente tanto nas tradições cultas quanto, e principalmente, nas populares.”⁶

A representação⁷ do ser humano em João Antônio fazia-se por meio do seu compromisso com a comunidade, com uma certa comunidade constante em toda a sua obra:

Todos pertencemos, certamente, à grande comunidade que é o gênero humano. Na nossa existência cotidiana, entretanto, não se pode esperar de nós que essa comunidade universal abstrata funcione como referência operacional e nos ilumine o caminho, pois se trata de uma figura demasiado genérica e lhe falta o recheio das mediações particulares sensíveis, imprescindíveis no dia-a-dia.

Procuramos, então, de maneira freqüentemente um tanto sôfrega, formas de existência comunitária mais acessíveis, dimensionadas de acordo com as nossas possibilidades de apreensão imediata.⁸

sobre a identidade nacional, trazidas pelos estudos culturais, que consideram a cultura nacional como discurso. Nação ainda não é um termo problematizado nos autores aqui estudados, é quase uma delimitação político-geográfica, no caso do Brasil carente de unidade cultural. Da mesma maneira, não aparecem nas referências por nós utilizadas, preocupações acerca da difícil conceituação de cultura popular. O termo é utilizado em sua acepção gramsciana: cultura das “classes subalternas”. “No caso dos inícios da Europa moderna, a não-elite era todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais destacavam-se os artesãos e camponeses”. BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Schwarcz, 1989. p.15.

⁶ ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, Lígia et al. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

⁷ Utilizamos aqui o termo representação no sentido de imagem, mediada pela linguagem, sobre o material. Na concepção do círculo de Bakhtin, “a palavra é a arena onde se confrontam interesses contraditórios, veiculando e sofrendo os efeitos das lutas das classes, servindo ao mesmo tempo como instrumento e como material. (Bakhtin: 1986, 37). Pela sua vinculação dialética com a realidade, a compreensão da fala exige ao mesmo tempo a compreensão das relações sociais que ela expressa. Porque as palavras não são a realidade, mas uma fresta iluminada: representam!” (Minayo: 1995, 110)

⁸ KONDER, Leandro. Ideologia e ética. In: **A questão da ideologia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002. p. 230 – 231.

Brasileiro, morador de São Paulo, pobre, boêmio e suburbano, a comunidade com a qual João Antônio se identificava era o lumpesinato ⁹, “um povo tenaz, sofrido, e por isso alegre; um povo que é a sua inumerável família”, disse Alfredo Bosi.¹⁰ “Não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, zé-mané, o eira-nem-beira, o merduncho”.¹¹ Os que sobrevivem através da viração¹², guardadores de carro, leões de chácara, mendigos, prostitutas, favelados... Um povo que os olhos do artista não deixaram “se transformar em massa”.¹³ A literatura do contista contempla o homem urbano, distinguindo-se de outros projetos contemporâneos de inspiração romântica que enxergavam no homem do campo o estereótipo do homem bom.¹⁴

Dentro do universo literário do autor em questão, existem alguns personagens representantes de um tipo especial de viração urbana: os jogadores de sinuca. Parte significativa da sua contística retrata os percalços de uma gente que ganha a vida percorrendo salões, embromando os otários que se enredam em suas

⁹ De acordo com a definição constante no Dicionário Aurélio, lumpesinato é sinônimo de lumpemproletariado: na sociologia marxista, camada social carente de consciência política, constituída pelos operários que vivem na miséria extrema e por indivíduos direta ou indiretamente desvinculados da produção social e que se dedicam a atividades marginais, como, por exemplo, o roubo e a prostituição. Na definição de lúmpen, encontramos: **1.** pessoa que faz parte do lumpemproletariado. **2.** *Bras. Gír.* Pessoa vadia, que não se dedica a nenhuma atividade socialmente produtiva. A utilização da palavra lumpesinato por Alfredo Bosi circula pelas duas acepções, sendo que na de origem marxista faz referência mais a indivíduos desvinculados da produção social do que a operários miseráveis.

¹⁰ BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 243

¹¹ ANTÔNIO, João. **Casa de Loucos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹² A acepção da palavra viração, para João Antônio, é a realização de atividades como o jogo, o roubo etc, na busca cotidiana pela sobrevivência.

¹³ BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 243

¹⁴ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

artimanhas. *Malagueta, Perus e Bacanaço* é considerado por muitos críticos o mais expressivo conto desta linhagem, em que João Antônio dá voz para aquele que na ralé, é considerado barão: o malandro.¹⁵

É sabido que poucos temas deram tanto “pano pra manga” na história da produção intelectual brasileira como a malandragem, sobretudo quando se trata da busca pela identidade nacional. Submetido a olhares vindos da literatura ficcional, da análise literária, da antropologia, da sociologia, história, musicologia, esse personagem emergente da cultura popular, foi curiosamente dissecado: seria o caso de se pensar que já estivesse morto. E, no entanto, se move¹⁶. Em uma coletânea de estudos sobre a canção popular brasileira, lançada recentemente, intitulada *Decantando a República*, dois artigos são dedicados à reflexão sobre o malandro. Entre os textos surgidos no início da década de 1970¹⁷ e os dois artigos supracitados, o pensamento brasileiro percorreu, no entanto, um longo caminho. Se no início o malandro era festejado e assumido como arquétipo da cultura brasileira, hoje as reflexões pisam mais cautelosamente sobre o terreno, colocando também na balança os contras da absorção

¹⁵ Ver na canção de Chico Buarque “A volta do malandro”, os versos “Deixa balançar a maré/ E a poeira esquentar o chão / Deixa a praça virar um salão / Que o malandro é o barão da ralé”.

¹⁶ Conta-se que a frase “E no entanto se move” foi dita por Galileu Galilei na ocasião de sua condenação pela Inquisição. Referia-se ao movimento de rotação da Terra ao redor do sol, teoria considerada herética no século XVII. A mesma frase é citada nos versos da canção *O malandro nº 2* de Chico Buarque de Hollanda. Por sua vez, na conclusão do seu trabalho *Malandragem revisitada*, Roberto Goto também cita a canção de Chico Buarque, sugerindo o prosseguimento do mito: *o malandro morreu, viva o malandro*.

¹⁷ Estamos nos referindo a uma série de trabalhos acadêmicos que se sucederam após a publicação de *Dialética da malandragem*, de Antônio Cândido, e de *Carnavais, malandros e heróis*, de Roberto da Matta, e que trataram do malandro como símbolo da identidade brasileira.

de tal modelo. Wanderley Guilherme dos Santos relata o choque que teve ao perceber a alienação¹⁸ e a falsa consciência do malandro:

Aqui começo a relatar minha surpresa, pois a minha memória, a minha lembrança é de que a vida do malandro era ótima, era realmente um “barato”, não trabalhava, tinha mulher com facilidade, dinheiro à vontade, as coisas boas da vida estavam à disposição, bastava apenas a esperteza (...).

É um absurdo para qualquer marxista, às antigas, observar a distância enorme entre a alegria, a consagração e a celebração que o malandro faz daquilo que é a sua vida, o fato de ele ser um vadio.¹⁹

Jessé Souza, por sua vez, também problematiza as interpretações que reproduzem o *ranço ingênuo da glorificação do oprimido*:

Afinal, estamos falando do pano de fundo emotivo e valorativo mais fundamental do ocidente, que é a inversão cristã da ventura do rico e poderoso em desgraça e do sofrimento do pobre e oprimido em promessa de felicidade e bem-aventurança. (...) Afinal se o povo já é bom e virtuoso, por que resgatá-lo de sua miséria que não é apenas material, mas também simbólica e valorativa? (...)

O tema do malandro, a meu ver, procura ao mesmo tempo eludir e substituir a não tematização do real excluído do processo de modernização seletivo brasileiro: o paria urbano ou rural. O real perdedor nesse processo histórico que em breve irá completar dois séculos não é certamente o trabalhador do ABC paulista. É esse miserável de corpo e espírito para o qual a figura do malandro é, na realidade uma transfiguração romântica, produto de uma sociedade que teima em não olhar com coragem para as próprias entranhas.²⁰

As abordagens existentes, inclusive as mais atuais, ressentem-se, contudo, das possibilidades oferecidas pelo referencial do chamado Círculo de

¹⁸ Como poderemos ver na citação que se segue, o termo *alienação* utilizado pelo autor faz referência ao vocabulário marxista.

¹⁹ SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Malandro? Qual Malandro? In: CAVALCANTE, Berenice et al (org). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.26

²⁰ SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE, Berenice et al (org). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 49.

Bakhtin. Com exceção da *carnavalização*, categoria mais difundida, pertencente a esse referencial, outros conceitos fundamentais ainda não embasaram análises sobre a questão da malandragem²¹. Acreditando nas possibilidades reflexivas oferecidas pela ótica do Círculo, pretendemos, nesse trabalho, fazer uma análise do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, integrante do livro homônimo, baseada nesse referencial.

A análise terá como referência os textos produzidos por Bakhtin que tratam da questão da autoria. Num dos seus escritos sobre o tema, produzido em sua juventude, denominado *O autor e o herói*, Bakhtin desenvolve o conceito de *exotopia*.

De acordo com Cristóvão Tezza, tal conceito pode ser assim explicado:

O enunciado literário é a representação de uma consciência, a consciência de um autor, que é, fundamentalmente, a consciência de uma consciência; a consciência do autor é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo. O autor sabe mais que o seu herói; e é esse excedente que lhe dá o princípio de acabamento da obra literária. Assim, a relação criadora é sempre marcada por um princípio básico: uma exotopia, isto é, o fato de uma consciência estar fora da outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma. Para Bakhtin, o princípio da exotopia – os diferentes modos de relação (e distanciamento) de uma consciência para outra – dará a tipologia dos heróis.²²

Bakhtin alerta, no texto em questão, para a distinção que deve ser feita entre o autor-pessoa, componente da vida, e o autor-criador, componente da obra. Tal distinção é desenvolvida em parte expressiva da obra bakhtiniana. Ela orientará nossa análise:

²¹ Naturalmente, essa afirmação é passível de engano. Consultamos, contudo, os bancos de teses e dissertações das maiores universidades brasileiras, bem como uma quantidade expressiva de publicações sobre o assunto malandragem sem deparar com estudos embasados pelo referencial do Círculo de Bakhtin. Sobre a utilização do conceito de carnavalização em trabalhos de análise literária, ver o estudo de Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o alauíde*.

²² TEZZA, Cristóvão. Sobre O autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto et al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996. p. 282.

1. sobre o posicionamento ético de João Antônio num movimento de construção da identidade literária brasileira, demonstrado em seus depoimentos.
2. sobre a materialização estético-formal de certa posição axiológica no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, cujo tema são malandros jogadores de sinuca.

Neste sentido, no capítulo intitulado “O herói malandro no pensamento brasileiro”, procuraremos resgatar o percurso de alguns representantes do malandro na história da literatura nacional, bem como suas respectivas análises, feitas por intelectuais. A intenção do regate é situar a obra de João Antônio dentro desta linhagem temática, impulsionada pela busca da temática nacional. No terceiro capítulo, cujo título é “Sobre o autor e a autoria”, procuraremos apresentar as principais idéias desenvolvidas por Bakhtin em seus textos que tratam desta questão. Mostraremos que sua preocupação com o tema da autoria está presente em boa parte da sua obra. No quarto capítulo, denominado “João Antônio, o autor-pessoa”, relataremos alguns acontecimentos biográficos, reunindo depoimentos do autor encontrados em cartas escritas a amigos que falam sobre seu processo criativo em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Trabalharemos também com o depoimento *Corpo-a-corpo com a vida*. Em “O autor-criador e seus personagens”, quinto capítulo, desenvolveremos a análise do conto em questão, investigando no autor-criador algumas posições axiológicas materializadas na obra.

2 O HERÓI MALANDRO NO PENSAMENTO NACIONAL

2.1 Pedro Malazartes

O verbete *Malazartes* constante no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, localiza na Península Ibérica a origem de Pedro Malazartes, figura tradicional de contos populares espalhados por diversos locais da Europa e que chegou até a América com os portugueses e espanhóis “onde se aclimatou e vive num vasto anedotário”²³. Ao contrário das características que o popularizaram em Portugal – João Tolo, João Bobo, trapalhão, idiota, infeliz em palavras e atos²⁴ – o Malazartes brasileiro ficou famoso pela vivacidade e inquietude com que busca aventuras, tramando inesgotáveis recursos, vencendo a tudo e a todos. Essa acepção do personagem foi utilizada por Roberto DaMatta em seu conhecido estudo *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*.²⁵ Sua referência foi a primeira das *Seis aventuras de Pedro Malazartes*, variante publicada por Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil*²⁶.

²³ CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

²⁴ CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. p.233.

²⁵ DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

²⁶ Roberto DaMatta justifica a escolha da versão do conto dizendo ser essa “a única que apresenta a origem de Pedro Malasartes e o ponto de partida de sua vida como enganador (...). Esse ponto é importante pela própria natureza da narrativa que, como disse, é feita de episódios múltiplos e soltos, que podem ser integrados numa dada ordem pelo narrador. Além disso, porém, sabemos que uma situação inicial pode esclarecer por que o herói decide iniciar sua trajetória daquele modo específico, podendo ainda revelar suas motivações iniciais”.Id. p.225.

Abriremos um parênteses para observar que no terceiro tópico do capítulo dedicado à questão da malandragem, o antropólogo faz uma crítica à falta de estudos sobre alguns temas a que ele chama de “verdadeiramente familiares”:

Inicialmente, é preciso salientar um sentimento de surpresa que acaba por ser o fio condutor deste livro. Estou me referindo ao fato de que a maioria dos fenômenos aqui estudados são desconhecidos da nossa sociologia oficial. De fato, eles têm conosco uma estranha relação de inversão, já que são familiares ao homem comum e, talvez por isso mesmo, estejam tão distantes do sociólogo e do antropólogo. Desse modo não deixa de ser importante acentuar que as aventuras de Pedro Malazartes, sendo uma narrativa popular e difundida em todo o Brasil, só tenham, recebido as atenções de jornalistas e folcloristas, que procuram captar seu espírito galhofeiro e astuto, sem que nenhum esforço tivesse sido realizado na área das chamadas ciências sociais para estudá-las. É claro que isso se liga diretamente aos recursos metodológicos e técnicos disponíveis, mas é igualmente óbvio que tais narrativas, juntamente com o Carnaval, o “Você sabe com quem está falando?”, o futebol e a música popular, não se constituem em “coisas sérias”, dignas de um estudo sociológico, que deveria ser orientado para as chamadas “tarefas urgentes” ou “problemas politicamente relevantes”. Saber precisamente o porquê desse preconceito contra o estudo do verdadeiramente familiar é um trabalho importante, que ainda deverá ser realizado.²⁷

A obra de DaMatta - a exemplo do que já comentamos sobre as observações feitas por João Antônio com relação ao seu projeto literário, na introdução deste trabalho - confirma a necessidade de envolvimento com a problemática da identidade nacional, sentida pelos intelectuais da época, por meio da aproximação com a cultura popular. Lília Schwarcz considera o momento chave para o início da preocupação dos intelectuais brasileiros com a questão da identidade a emancipação política de 1822, onde havia a necessidade de formalizar a separação da metrópole portuguesa e tomar algumas medidas estratégicas urgentes, como, por exemplo, a fundação de faculdades de medicina, visando a melhoria das condições de saúde nas então precárias condições de higiene. Para além da questão da saúde, era também

²⁷ DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990. p.223 – 224.

premente a criação de uma inteligência local. Nesse sentido, em 1826 foram fundadas as primeiras faculdades de direito.

No entanto, mais inusitada foi a terceira instituição, criada logo em 1839: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Ainda mais revelador é o primeiro concurso promovido por esse estabelecimento em 1844, cujo título – “Como escrever a história do Brasil” – já é em si significativo. Assim, após equipar o país de médicos e advogados, era preciso modelar uma história para a nação, já que, como se comentava abertamente nas páginas da revista do instituto, “não há país sem história”.²⁸

O alemão Karl von Martius, vencedor do concurso, apontou como a principal característica positiva da nossa história a miscigenação, defendendo o ponto de vista de que, para o historiador reflexivo, deveria ser prioridade mostrar que, no desenvolvimento sucessivo do Brasil, se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas, inaugurando o conhecido “mito das três raças”, aprofundado posteriormente pelo antropólogo Roberto DaMatta.²⁹ A partir de Von Martius, a idéia de que o Brasil era um laboratório racial singular constou em diversas teorias. Mas, principalmente, com valoração negativa.

O Brasil era não só o local da convivência social harmônica entre brancos, negros e índios, como também o território da miscigenação biológica, com todas as suas implicações. A mestiçagem surgia nesse contexto, portanto, como uma grande incógnita, uma ambigüidade instaurada bem no meio do mito otimista das três raças.³⁰

²⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 29, 1995. p. 52.

²⁹ DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: Vozes, 1981.

³⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 29, 1995. p. 53.

Oscilando entre avaliações positivas e negativas sobre a miscigenação, a questão racial foi durante um bom tempo o “argumento fundamental na definição da identidade nacional”.³¹ A partir do final dos anos 1920, esse argumento passa a ser questionado, desde então serão predominantes as explicações baseadas em fatores sociais, econômicos e culturais. Políticas culturais serão engendradas com o intuito de viabilizar a identidade brasileira.

O momento era, portanto, absolutamente propício ao aparecimento de um livro como *Casa-grande & senzala*, cuja primeira edição data de 1933. Retomando a temática das “três raças”, Gilberto Freyre oferecia uma espécie de nova racionalidade para a sociedade multirracial brasileira. Tendo como base teórica o culturalismo norte-americano – sem abandonar totalmente os pressupostos raciais dos mestres brasileiros – a obra de Freyre celebrará a singularidade da mestiçagem, invertendo os termos da equação e positivando o modelo.³²

Após *Casa Grande & Senzala*, a busca pela identidade continuou motivando a produção de intelectuais. Ao lado da obra de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda e *A formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, publicadas respectivamente em 1936 e 1942, são até hoje consideradas obras-chave para o entendimento de questões nacionais.

As explicações de ordem cultural que passaram a ser predominantes, deram uma nova conotação à mestiçagem. Intelectuais do Estado Novo, criaram projetos que assimilaram o mestiço e sua cultura como símbolos nacionais. A capoeira é oficializada como modalidade esportiva nacional em 1937; a feijoada é convertida

³¹ Ibid. p. 54.

³² Ibid. p. 57.

em prato típico brasileiro ³³; o samba passa a ser o ritmo que representa o país, aqui e lá fora. Daí à incorporação do malandro e da lógica da malandragem ao rol dos representantes do ethos nacional foi somente um passo. *Carnavais, malandros e heróis*, escrito na década de 1970, busca a compreensão do Brasil na análise de fenômenos populares como o carnaval, o dia da pátria, as procissões, e o que nesse estudo nos interessa, a malandragem.

Pois bem, a variante da história de Pedro Malazartes, escolhida por DaMatta para refletir sobre o malandro, entre episódios que não possuem ordem definida e que variam conforme o narrador, conta a história de dois irmãos, João e Pedro, filhos de um casal de idosos. João, o mais velho dos irmãos, vai trabalhar numa fazenda, aceitando as duras condições propostas pelo fazendeiro. Retorna quase morto, sem uma tira de couro das costas, arrancada pelo patrão. Pedro resolve vingar-se, procurando o fazendeiro e aceitando as mesmas condições propostas pelo patrão ao irmão mais velho: não seria permitido enjeitar serviços e, do primeiro que ficasse zangado com algo, seria retirada pelo outro uma tira de couro.

Pedro inicia o trabalho numa plantação de milho, acompanhado de uma cachorrinha. A ordem do patrão era a de que ele só poderia retornar quando ela retornasse. Após trabalhar um bom tanto, percebendo que a cachorrinha não iria retornar tão logo, Malazartes dá-lhe uma paulada. A cachorra corre para casa. Assim, Malazartes consegue almoçar e retornar ao trabalho. Ao final da tarde, apenas uma

³³ Baseado em dados levantados por Luís da Câmara Cascudo em seu livro *História da alimentação no Brasil*, Rodrigo Elias, em artigo da Revista Nossa História nº 4, afirma que a origem da feijoada não está nas senzalas, e sim na prática européia de misturar vários ingredientes no preparo de um bom prato. A feijoada, esta combinação de carnes, legumes e hortaliças, só ocorrerá no século XIX. Enquanto o alimento básico nas senzalas era uma mistura de feijão com farinha, as partes salgadas do porco, como orelha, pés e rabo, eram apreciados na Europa. Neste trabalho, no entanto, o que nos interessa não é a questão da veracidade ou não da feijoada ser um prato criado pelos escravos, mas o mito que se criou em torno dele.

ameaça já faz a cachorrinha voltar correndo para casa, concedendo-lhe o mesmo direito.

A este, seguem vários outros episódios nos quais Pedro nada mais faz do que seguir a risca as ordens de seu patrão. Como combinaram que nenhum dos dois poderia zangar-se sob a pena de ser-lhe arrancada uma tira de couro, o patrão dissimula sua irritação até o final do conto, quando tenta matar Malazartes. O herói consegue sair-se bem novamente, tramando para que a mulher do fazendeiro seja atingida com o tiro a ele destinado. Após acusar o amo por assassinato, Malazartes recebe muito dinheiro para não delatá-lo, voltando para a casa dos pais rico e vingado.

Ao comparar a narrativa de Malazartes com outros contos tradicionais brasileiros, em que o herói parte de uma situação de carência e acaba ascendendo socialmente, Roberto DaMatta observa que o herói em questão recusa posições de prestígio e poder, obtendo sucesso sem se integrar na ordem estrutural. Também aponta para o fato de que, ao contrário de outros heróis, a trajetória de Malazartes não é coroada devido ao seu bom comportamento moral. DaMatta fala sobre a subversão da ética praticada por Malazartes: a diferença fundamental do herói se faz na relativização das “leis, regulamentos, códigos e moralidades que sufocam o indivíduo sem berço no jugo do trabalho e servem para perpetuar as injustiças sociais”.³⁴

DaMatta define Malazartes como

um personagem cuja marca é saber inverter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. (...) Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malazartes, sobre ser um herói sem nenhum caráter ³⁵, é um subversivo, perseguidor dos

³⁴ DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990. p. 227.

poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e fracos, código a ser fundado sobretudo no envolvimento e respeito moral entre ricos e pobres.³⁶

Assim, a insubordinação à ordem é a marca fundamental deste personagem que, nas palavras do antropólogo, “inventa o que parece ser uma vertente básica do mundo social brasileiro”.³⁷

2. 2 Leonardo Pataca

Leonardo, o herói de *Memórias de um Sargento de Milícias* foi, segundo Antonio Candido, o primeiro grande malandro a entrar na novelística brasileira.³⁸ A obra de Manuel Antônio de Almeida foi publicada pela primeira vez em formato de folhetim³⁹, entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853, no jornal *Correio Mercantil*.

³⁵ O termo vem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

³⁶ DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990. p.248.

³⁷ Id.

³⁸ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p. 71.

³⁹ Segundo Mamede Mustafa Jarouche, “os folhetins, criados na França no século XIX, foram a grande coqueluche dos leitores de então, impulsionando consideravelmente a venda dos jornais. (...) Acompanhados por milhares de pessoas, os folhetins cumpriam, guardadas as devidas proporções, o mesmo papel que o das modernas novelas de televisão e, antes, das novelas de rádio. Eram em geral histórias de amor com ingredientes de suspense, mistério e aventura; o enredo, melodramático e repleto de reviravoltas. No final de cada capítulo, o autor introduzia um elemento de surpresa ou complicação que se revelaria – ou continuaria – no dia seguinte”.ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p.28.

A história do “filho de uma pisadela e de um beliscão” foi tratada por diversos críticos, sendo definida por José Veríssimo, em 1894, como romance de costumes, podendo ser caracterizada por um certo realismo antecipado. Mário de Andrade, por sua vez, classificou as *Memórias* como “um continuador atrasado, um romance de tipo marginal, afastado da corrente média das literaturas, como os de Apuleio e Petrônio na Antigüidade, ou o *Lazarillo de Tormes*, no Renascimento”. Josué Montello também identificou as raízes das *Memórias* em *La vida de Lazarillo de Tormes* e em *Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez*; Darcy Damasceno rejeitou a argumentação, afirmando a existência na obra de Manuel Antônio de Almeida de “um pícaro mais adjetival que substantival”, negando também sua classificação como romance histórico ou realista, optando pela denominação de romance de costumes.⁴⁰

Antonio Candido retoma e desenvolve as idéias de Damasceno em seu clássico ensaio crítico *Dialética da malandragem*, demonstrando a existência de mais diferenças do que semelhanças entre o herói Leonardo e o pícaro espanhol. Segundo ele, o pícaro narra suas aventuras enquanto as *Memórias* são contadas na terceira pessoa; Leonardo é de origem humilde e irregular, largado no mundo, mas não abandonado como o pícaro; falta a Leonardo um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade; o pícaro é humilde na origem e desamparado pela sorte, por isso é servil: Leonardo não é servil em nenhum momento; Leonardo é amável e risonho, o que constitui uma semelhança com o pícaro; ao contrário do pícaro, Leonardo nada aprende com a experiência; os romances picarescos utilizam palavrões, *Memórias de um Sargento de Milícias* possui vocabulário “limpo”; o pícaro é

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem* In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p. 67.

pragmático, sua malandragem visa quase sempre ao proveito: Leonardo pratica a astúcia pela astúcia.

Antonio Candido, como já vimos, enxerga em Leonardo o primeiro grande malandro a entrar na novelística brasileira. Para o autor, as *Memórias* inauguraram o que ele chama em seu texto de “romance malandro”.

Segundo Roberto Schwarz, para além de discutir cuidadosamente o referencial crítico sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida, principalmente no que se refere à sua filiação ao romance picaresco, Antonio Candido dialoga em seu texto com pelo menos mais duas questões: o sociologismo ou marxismo vulgar e o estruturalismo. “É em oposição a estes que ressaltam a atualidade e a originalidade metodológicas do ensaio, que desenvolve uma noção própria do que seja forma e de sua relação com o processo social.”⁴¹ Para Schwarz, Candido realiza uma crítica que reúne:

uma análise de composição que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil, obtida à luz heurística da unidade do livro; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea, a partir do modo de ser social delineado nas *Memórias*.⁴²

Em *Dialética da malandragem*, Candido procura entender como se dá a formalização ou redução estrutural dos dados externos, ou seja, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra. A oscilação vivida pelos personagens do livro entre dois hemisférios, o da ordem

⁴¹ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da malandragem*. In: **Esboço de figura: Homenagem a Antonio Candido**. São Paulo: Duas cidades, 1979. p.74.

⁴² Id.

e o da desordem, o autor denominará *Dialética da ordem e da desordem*. Esse movimento, ou balanceio caprichoso, para utilizar as palavras do autor, é a formalização de uma dinâmica vivenciada pela sociedade no Rio de Janeiro do século XIX. Mas não por toda a sociedade. Não há escravos no livro, nem tão pouco as classes dirigentes, restando um setor intermediário onde a ordem dificilmente era imposta e mantida,

cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX.⁴³

Memórias de um Sargento de Milícias rompe a tensão entre o bem e o mal característica dos romances brasileiros da época, criando um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Antonio Candido explica que no Romantismo existem obras que ficam meio à parte, como as *Memórias*. O que não significa que se afastem da corrente romântica, apenas “decantam alguns de seus significados”.⁴⁴

⁴³ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem* In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p. 82.

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981. v.2. p. 213.

2.3 Macunaíma

“No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma”. Assim Mário de Andrade inicia seu livro, escrito em seis dias corridos, em Araraquara, nas suas férias de dezembro de 1926. Corrigido e aumentado em 1927 e publicado pela primeira vez em 1928, “logo se transformou no livro mais importante do nacionalismo modernista brasileiro”.⁴⁵ Macunaíma, personagem do livro homônimo, entraria para a história da literatura brasileira como o “herói da nossa gente”, o “herói sem nenhum caráter”. Nascido na floresta amazônica, descendente da tribo dos Tapanhumas, Macunaíma é abandonado no mato pela mãe depois de sucessivas malandragens, entre elas as “brincadeiras” com Sofará, mulher de seu irmão. É molhado com uma calda venenosa de mandioca que faz com que cresça. Conhece Ci, a mãe do mato: das brincadeiras com ela, nasce um filho que morre depois de mamar no único peito da mãe. Ci resolve subir para o céu por um cipó, mas deixa com Macunaíma uma muiraquitã. Triste, ele parte a caminho das matas misteriosas. É quando encontra Capei, um monstro, cuja cabeça decepada por Macunaíma persegue o herói e seus irmãos. Na fuga, ele acaba perdendo o talismã. Depois de procurá-lo um bom tanto, descobre que a pedra verde se encontra em poder de um peruano chamado Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma vai com os irmãos para São Paulo em busca da muiraquitã. Esta será recuperada por Macunaíma e perdida novamente quando o herói é seduzido por uma cunhã lindíssima, a Uiara. Além de perder sua muiraquitã, as piranhas devoram-lhe uma das pernas, os brincos, os cocos-da-baía, os dedões, o nariz e os beijos. Ele consegue abrir as

⁴⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 213. p. 9.

barrigas dos peixes e colar novamente o que acha por lá. Não reencontra, porém, nem a sua perna nem o talismã, que foram engolidos pelo Monstro Ururau. Então Macunaíma não acha mais graça nesta terra.

Ia pro céu viver com a marvada. Ia ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação. Não fazia mal que fosse brilho inútil não, pelo menos era o mesmo de todos esses parentes, de todos os pais dos vivos da sua terra, mães, pais manos cunhas cunhadas cunhatãs, todos esses conhecidos que vivem agora do brilho inútil das estrelas. Plantou uma semente do cipó matamatá, filho-da-luna, e enquanto o cipó crescia agarrou numa ita pontuda escreveu na laje que já fora jaboti num tempo muito dantes:

NÃO VIM AO MUNDO PARA SER PEDRA ⁴⁶

Conforme Gilda de Mello e Souza, o livro de Mário de Andrade causou uma “impressão fulminante de obra-prima em seus companheiros da época”.⁴⁷ No entender da autora, essa impressão permanece até os nossos dias, mesmo que o tempo tenha amenizado o impacto causado pelas experiências de linguagem e pelos “achados obscenos”:⁴⁸ “À medida que os estudos sobre o livro vão se aprofundando, começam a vir à tona a segurança impecável de sua construção e a maestria no aproveitamento da cultura popular, que tece o pano de fundo colorido da aventura do herói brasileiro.”⁴⁹

Para Gilda de Mello e Souza, Mário de Andrade construiu *Macunaíma* combinando uma infinidade de referências vindas da tradição oral ou escrita, popular

⁴⁶ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1997. p. 123.

⁴⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 9.

⁴⁸ Id.

⁴⁹ Id.

ou erudita, européia ou brasileira, sendo que sua estrutura não se baseia na relação da ficção com o mundo objetivo, mas sim na ligação com outros mundos imaginários, num processo “curiosamente inventivo”.⁵⁰ Para ela, toda a extensa obra de Mário de Andrade tem dois pontos referenciais constantes: a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário.

É da confluência dessas duas obsessões fundamentais que deriva a maioria de seus conceitos básicos, seja sobre a arte em geral, seja sobre a arte brasileira em particular; conceitos que uma vez forjados ressurgem sempre na extensa e variada produção ensaística. No decênio de 1920, convergem para o campo comum da música e da imaginação coletiva as leituras que faz de etnografia, folclore, psicanálise; o escritor mergulha a fundo no longo debate do período sobre a mentalidade primitiva (...); em seguida, empenhado no projeto de uma música nacionalista, propõe aos compositores jovens da época o aproveitamento erudito do folclore brasileiro. *Macunaíma* é composto neste momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música.⁵¹

A hipótese principal da autora é de que Mário de Andrade, envolvido que estava nestas reflexões, baseia-se em duas formas musicais ocidentais para criar *Macunaíma*: a suíte e a variação.

A suíte, segundo ela, é um dos processos mais antigos de composição, comum à música erudita e popular. “Constitui uma união de várias peças de estrutura e

⁵⁰ Ibid. p. 10.

⁵¹ Ibid. p. 11.

caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores”.⁵²

Gilda afirma que a suíte foi por nós incorporada, tornando-se um hábito nas rodas infantis “onde as crianças juntam um canto com outro”.⁵³ Ela lembra, baseada na obra *Danças dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade, uma série de danças que constituem formas básicas de suíte: os fandangos do sul paulista, os cateretês do centro brasileiro, no Nordeste os caboclinhos, os maracatus, as cheganças, os reisados.⁵⁴ No entanto, o exemplo popular mais perfeito é, para a autora, o Bumba-meu-boi.⁵⁵

A variação é também uma regra de compor que consiste na repetição de uma dada melodia mudando alguns de seus elementos estruturais. Essa mudança não deve descaracterizar a melodia original, a fim de que esta continue a ser reconhecível. O exemplo popular mais peculiar que se baseia nesse princípio é, segundo a autora, o improviso do cantador nordestino.⁵⁶

Gilda de Mello e Souza desenvolve o ensaio “O tupi e o alaúde” procurando comprovar sua hipótese. O que nos interessa nesse estudo é o conhecimento de que sua argumentação tem o intuito de demonstrar de que maneira Mário de Andrade utiliza fontes populares para constituir sua obra. Não por acaso um dos principais referenciais teóricos utilizados pela autora é o estudo de Bakhtin sobre Rabelais *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, bem como o seu *Problemas da poética de Dostoiévski*. Interessa-nos saber que o estudo da autora,

⁵² Ibid. p. 12.

⁵³ Id.

⁵⁴ Ibid. p. 14.

⁵⁵ Ibid. p. 16.

⁵⁶ Ibid. p. 19.

produzido na década de 1970, contemporâneo da produção dos textos de Roberto DaMatta e Antônio Cândido, já verificados neste trabalho, possui a mesma necessidade de resolver questões nacionais pelo regate da cultura popular.

2. 4 O malandro no samba

A incorporação do herói malandro pela canção popular urbana brasileira tem produzido diversas análises. *Acertei no milhar – malandragem e samba no tempo de Getúlio*, é um estudo publicado no início da década de 1980, em que a autora, Cláudia Matos, estuda o discurso malandro nos sambas de Wilson Batista e Geraldo Pereira, procurando nestes sambas e em alguns outros, de outros compositores, posicionamentos do sujeito proletário diante da integração ou marginalização, no período compreendido entre 1932 e 1954.

As letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos freqüentemente cerrados à voz do povo.⁵⁷

Abriremos novamente um parêntese para observar que também Cláudia Matos aponta para a importância dos estudos sobre manifestações populares. Ao trecho citado acima, seguem-se as seguintes palavras:

⁵⁷ MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 22.

O interesse despertado nos círculos de pesquisa acadêmica por este vasto e rico material ainda é relativamente recente. Mas já começam a proliferar estudos, projetos, trabalhos universitários que muitas vezes tentam enxergar esses textos, ainda intactos em sua significação, através das lentes teóricas oferecidas pela teoria da literatura, a sociologia, a psicanálise e outras ciências afins.⁵⁸

Podemos facilmente identificar no discurso da autora a mesma necessidade verificada nos escritos de João Antônio, Roberto DaMatta, Antônio Cândido e Gilda de Mello e Souza: a busca pela identidade da cultura nacional em fontes populares. Esta preocupação, comum entre estes intelectuais - pelo menos nos textos apresentados neste trabalho - remete ao conceito gramsciano de *nacional-popular*. De acordo com a tipologia demonstrada por Horácio Gonzáles em seu livro *O que são intelectuais*⁵⁹, esse conceito do filósofo e político italiano Antônio Gramsci, se contrapõe ao, também gramsciano, conceito de *intelectuais cosmopolitas*.

O cosmopolitismo expressa-se nos processos culturais cujas inspirações temáticas, cujo público e cujos consumidores se encontram fora das camadas populares. Grande exemplo disto, para Gramsci é o Renascimento. A cultura renascentista é um acontecimento europeu, acima das populações concretas, desinteressado em encontrar um público nacional e dependente das cortes laicas ou religiosas, dos grandes mecenas e comerciantes. Na Itália, lugar onde foi maior seu vigor artístico, menores foram suas conseqüências quanto a estimular identificações sociais *nacionais* no povo.

Agora pode ficar mais claro o conceito de nacional-popular que permeia toda a obra de Gramsci.

Uma nação forma-se sobre bases democráticas somente quando se mobilizam os componentes

⁵⁸ Id.

⁵⁹ GONZÁLES, Horácio. **O que são intelectuais**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p.38.

culturais que estão presentes na vida popular. Deste ponto de vista não se entende o nacional sem o popular e o popular sem o nacional.⁶⁰

Pois bem, procuraremos, rapidamente, resgatar o início da história do samba para em seguida localizar a ligação deste com o malandro. Segundo Carlos Sandroni, tanto o aumento do fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste do país como a mudança do eixo econômico de Salvador para o Rio de Janeiro, são motivos que explicam a formação de uma “comunidade baiana” no Centro do Rio.⁶¹ Essa comunidade, de certa forma liderada por algumas senhoras, as chamadas “tias baianas”, terá uma importância fundamental na história da Música Popular Brasileira. As festas que costumavam acontecer em suas casas, originaram a primeira composição chamada de samba a alcançar um amplo sucesso. Trata-se de *Pelo Telefone*, registrado por Donga e Mauro de Almeida e gravado em 1917, o que acabou gerando uma enorme polêmica, visto que a responsabilidade pela sua autoria acabou sendo requisitada por boa parte dos frequentadores da casa da Tia Ciata, a baiana mais conhecida.

Se *Pelo Telefone* marca na história o momento em que a composição chamada de samba alcança amplo sucesso, uma nova variante deste gênero consolidou-se no final da década de 1920, sendo responsáveis por essa consolidação Ismael Silva e demais sambistas do Estácio de Sá.

⁶⁰ Id.

⁶¹ SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p 100.

Os chamados sambistas “primitivos”, que freqüentavam a casa da Tia Ciata e outras baianas da Saúde e da Praça Onze, que saíam dos ranchos sob a liderança do Tenente Hilário Jovino, faziam ainda, freqüentemente, um tipo de samba amaxiado, corrido. Desse grupo faziam parte, além de Donga, João da Baiana, Caninha, Sinhô, e, na área do choro, Pixinguinha.

Pouco mais de dez anos separavam essa primeira geração de sambistas, quase todos nascidos antes de 1880, do pessoal do Estácio, já neste século: Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco, Brancura e outros. A nova modalidade de samba que eles começaram a fazer na década de 20 se amoldava melhor às necessidades carnavalescas.⁶²

Cláudia Matos afirma que esse processo de “modernização” ocorrido com o samba é simultâneo à sua associação com a malandragem. O samba moderno fazia-se sobre uma nova estrutura rítmica e era autoral; se aos compositores eram agora concedidos os créditos pela criação, eram também conhecidas a sua etnia e sua classe social. Os sambistas do Estácio logo ganharam da imprensa e do público o apelido de malandros. “Por outro lado, a melodia do malandro falava justamente de malandragem, orgia, vida boêmia”.⁶³

Retomemos a *Dialética da ordem e da desordem*, para acompanhar o raciocínio desenvolvido por Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Júnior no texto *A malandragem e a formação da música brasileira*. Vimos que Manuel Antônio de Almeida escreve em *Memórias de um Sargento de Milícias* sobre um setor intermediário da sociedade e que não contempla em seus escritos nem os escravos, os que trabalhavam, e nem os senhores, os que mandavam.

Podemos dizer que a música popular brasileira nasce nesse berço folgado, à margem do trabalho pesado. Ela encontra sua origem e formação no espaço irregular propiciador da “dialética da malandragem”, abençoada pela estrutura do favor. Se a ordem escravocrata repartia a musicalidade européia e o ritmo africano, é na relativa flexibilidade social da vida dos homens

⁶² MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.39.

⁶³ A autoria da citação é de Cláudia Matos. Acharmos que, do ponto de vista musical, a palavra mais adequada, no lugar de melodia, seria texto ou poesia, uma vez que a expressão melodia se refere à combinação de diferentes alturas musicais. O que não desqualifica a afirmação feita pela autora.

livres cidadãos, nesta esfera intermediária que se criam as condições para o florescimento da mistura criativa popular.⁶⁴

Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Júnior situam no início da Segunda República o momento em que a temática da malandragem passa a ser a preferida pelos compositores populares. A consequência desse fato foi a crescente identificação do samba com o malandro. “(...) de um jeito ou de outro, o compositor acaba se aproximando da malandragem – seja como recurso temático, seja pelo modo boêmio de viver e de não trabalhar, seja através da observação caricatural do próprio malandro.”⁶⁵

A década de 1930 é, assim, o período histórico da produção de sambas emblemáticos, sintetizadores da cultura da malandragem, como podemos observar no exemplo transcrito abaixo, cujo título é *Rapaz Folgado*, composto em 1933 por Wilson Batista:

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança

⁶⁴ VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da Música Popular Brasileira. In: FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira...** p.505.

⁶⁵ Id.

Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão ⁶⁶

A década de 1930, no entanto, também trouxe consigo a negação da malandragem. Ao perceber o potencial disciplinador da música, o Estado Novo incorporou-a aos seus projetos nacionalistas, adotando o programa de canto orfeônico comandado por Heitor Villa-Lobos e reprimindo as letras de samba que exaltavam a figura do malandro. “(...) o conceito de malandragem passou por uma grande mudança da década de 30 para a de 40, na medida em que também mudou a forma de a sociedade e o governo encararem esse personagem dentro da cultura. (...) Sob a pressão das diretrizes estadonovistas, o malandro que era moda, o malandro anti-herói, transforma-se no malandro regenerado”.⁶⁷

Assim, o chamado “samba da legitimidade”⁶⁸, foi produto da política de Getúlio Vargas. O samba *O bonde de São Januário*, de Ataulfo Alves e Wilson Batista – o mesmo compositor de *Rapaz folgado* – é um paradigma deste momento histórico:

Quem trabalha é quem tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde de São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

⁶⁶ **Os grandes sambas da história.** Vol. 10, São Paulo: Editora Globo, 1998.

⁶⁷ MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.114.

⁶⁸ O termo é de José Miguel Wisnik que em seu ensaio *Getúlio da Paixão Cearense* (Villa-Lobos e o Estado Novo), denomina assim o samba que sofre com a repressão do governo getulista e exalta as virtudes do trabalho, em oposição ao samba que exalta a malandragem.

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Veja você, sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, digo bem⁶⁹

⁶⁹ **Os grandes sambas da história.** Vol. 10, São Paulo: Editora Globo, 1998.

3 SOBRE O AUTOR E A AUTORIA

3.1 Os escritos filosóficos do jovem Bakhtin

Uma vez percorridos alguns caminhos da representação do malandro na literatura brasileira, faremos agora uma breve incursão ao pensamento bakhtiniano, principalmente nos textos produzidos em sua juventude, procurando justificar a escolha do viés teórico que sustentará o nosso trabalho.

Em sua longa vida sob o poder soviético, Bakhtin experimentou todo o espectro de conseqüências que um escritor pode gerar, da censura, prisão e banimento à fama e adulação. O choque de sua prisão durante o terror de Stálin tornou-o extremamente cauteloso nos últimos anos. Foi com grande dificuldade que um grupo de jovens admiradores no início dos anos 60, convenceram-no a publicar novamente. E foi somente quando ele alcançava aclamação internacional como conseqüência dessas publicações, e já sabendo que sua morte era iminente, que ele confessou a seus admiradores a existência de um esconderijo com seus primeiros escritos.⁷⁰

Os blocos de notas onde Bakhtin escrevera seus textos, foram encontrados em Saransk, num depósito de madeiras, bastante danificados. Após serem decifrados e retranscritos, revelaram os fragmentos de dois projetos do início da sua carreira. Um dos manuscritos foi publicado com o título *Arte e responsabilidade* e o outro como *Para uma filosofia do ato*.

Há uma certa unanimidade entre os estudiosos de Bakhtin sobre a característica filosófica destes primeiros trabalhos. Cristóvão Tezza aponta para o fato de que, surpreendentemente, em *Para uma filosofia do ato*, o autor passa longe do

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato**. Tradução não revisada para fins didáticos e acadêmicos. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza.

clima político de seu tempo, para escrever uma densa obra de filosofia.⁷¹ No prefácio escrito para a edição americana *Toward a philosophy of the act*, traduzida por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza para uso didático, Michael Holquist aponta duas razões para a importância deste texto. Em primeiro lugar porque, de certa forma, ele é um embrião das preocupações desenvolvidas por Bakhtin em toda a sua obra, tocando em pontos importantes para o dialogismo, como a autoria, a responsabilidade, o eu e o outro, o significado moral da exotopia, o estar do lado de fora, o pensamento participativo, o não-álibi na existência, a relação entre o mundo representado pela ação e o mundo representado pelo discurso. Em segundo lugar por ser uma importante referência para os estudos sobre as relações entre a filosofia e a teoria literária, ou ainda, entre a ética e a estética. Segundo Holquist, *Para uma filosofia do ato* é uma amostra do envolvimento precoce de Bakhtin no discurso profissional da filosofia.

Conforme Iná Camargo Costa⁷², no período imediatamente posterior à Revolução Russa o marxismo constituía um campo teórico obrigatório para a vida intelectual ou política do país. Dialogar com a “língua dos bolcheviques no poder ou, no mínimo com suas variantes legais, como era o caso do marxismo legal”, foi tarefa, de certa forma, inevitável.

Na busca de fundamentação filosófica para a doutrina, o marxismo legal russo encontrou no neokantismo, entre outras correntes disponíveis, a compatibilidade aparentemente desejada: “(...) podemos admitir sem susto que Bakhtin

⁷¹ TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.180

⁷² COSTA, Iná Camargo. O marxismo neo-kantiano do primeiro Bakhtin. In: BRAIT, Beth (org.) **BAKHTIN, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997. p. 294.

tratou de levar a efeito o mesmo tipo de amálgama tentado por políticos, economistas e sociólogos russos, para não falar em filósofos alemães, com a diferença que, enquanto o campo daqueles era o da ética, ou da razão prática, para já começar a falar na língua de Kant, o campo de Bakhtin é o da estética.”⁷³

Adentrar profundamente pelo pensamento kantiano está além do que nos propomos neste trabalho. É pertinente, no entanto, esclarecermos algumas questões, visto que funcionam como pressupostos para a reflexão bakhtiniana. “Vem se tornando cada vez mais evidente nos estudos bakhtinianos que, sem o exame do arcabouço filosófico das teses do Círculo, não se pode ter uma idéia clara do alcance desse empreendimento, nem da presença, acolhida favorável ou negativamente, de uma multiplicidade de filosofias, de cunho ético, estético, epistemológico etc.”⁷⁴

Segundo Adail Sobral, a produção intelectual do Círculo de Bakhtin sempre esteve baseada em diálogos travados com a filosofia. “É exemplo dos diálogos *maiores* o que o Círculo trava com Kant”.⁷⁵

Michael Holquist define a *Filosofia do ato* de Bakhtin como uma tentativa de destranscendentalizar Kant e pensar além da formulação kantiana do imperativo ético. O termo transcendental, que de acordo com Manuel Tavares e Mário Ferro ⁷⁶ é um dos principais fundamentos da filosofia kantiana, “pode ser definido

⁷³ Id.

⁷⁴ SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.124.

⁷⁵ Id.

⁷⁶ TAVARES, Manuel e FERRO, Mário. **Análise da obra Fundamentação da metafísica dos costumes de Kant**. Lisboa: Editorial Presença, 2000. p. 153.

como condição *a priori*, como conhecimento não empírico, como possibilidade *a priori* do conhecimento.”

Para Kant, os julgamentos dos agentes morais deveriam ser feitos “como se” cada julgamento pudesse afetar qualquer pessoa em qualquer tempo. Adequado ao mundo pós-iluminista, esse princípio que Bakhtin chama de “a universalidade do dever” é, para ele, extremamente abstrato: a ética kantiana é baseada num sistema que marca uma distância do específico, do local. É nesse sentido que Bakhtin tenta destranscendentalizar Kant, opondo-se ao princípio kantiano do “como se”, substituindo-o por outro princípio: o “não-álibi”.

Ao mesmo tempo em que procura contestar, ou ultrapassar, a noção kantiana do “imperativo ético”, pelo fato de, ao universalizar o dever, não considerar o sujeito no que ele chama de “ser-evento”, isto é, a fluência inescapável do momento presente, Bakhtin vai lançando, em semente, todos os temas e categorias que darão sustentação teórica ao seu pensamento.⁷⁷

3. 2 O autor e o herói na atividade estética

Ainda dialogando com o sistema filosófico kantiano, Bakhtin irá produzir no início da década de 1920, quando tinha por volta de 25 anos, “O autor e o herói na atividade estética”, sendo este mais um texto que chegou até nós de forma incompleta, sob vários aspectos: as primeiras páginas foram mutiladas, alguns trechos

Os autores apontam para a diferença dos termos transcendental e transcendente. Segundo eles, transcendente é tudo o que ultrapassa o domínio experiencial; transcendentais são os princípios que ultrapassam todos os limites da experiência.

⁷⁷TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.181.

são ilegíveis ou foram suprimidos, além de ter sido encontrado inacabado e sem um título.

Em alguns momentos, Bakhtin interrompe o fluxo da sentença para escrever pequenos tópicos, como numa agenda de temas a serem desenvolvidos posteriormente. De certo modo, os originais de Bakhtin lembram um conto fantástico de Jorge Luís Borges, com o narrador nos povoando de incertezas assim que se apresenta. Na décima-primeira linha, abrindo o segundo parágrafo, ele nos diz: “Já enfatizamos o bastante...” – e o leitor se perguntará em que manuscrito se encontrará a perdida ênfase.⁷⁸

Em *O autor e o herói*, Bakhtin discute a questão do olhar exterior como pressuposição de todo o processo estético. Exotopia é a categoria que descreve a necessidade de “um *eu* posicionado do lado de fora em relação ao *outro* para poder informá-lo esteticamente”.⁷⁹ Este princípio será o eixo temático do texto, que trabalhará fundamentalmente a relação do autor com o seu personagem.

Bakhtin inicia seu trabalho descrevendo o princípio básico da relação do autor com o herói: os componentes de uma obra nos são dados pela reação que estes suscitam no seu autor. Semelhantemente, na vida, reagimos com um juízo de valor às tantas manifestações que nos cercam. Ele ressalta, no entanto, que na vida reagimos a manifestações isoladas e que essas reações, mais que qualquer outra coisa, determinam o que esperamos do outro. “Na obra de arte, em compensação, na base das reações de um autor às manifestações isoladas do herói, haverá uma reação global ao

⁷⁸ TEZZA, Cristovão. Sobre O autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto et al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba, PR: Editora da UFPR, 1996. p.276.

⁷⁹ FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar edições, 2003. p.23.

todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo.”⁸⁰

Bakhtin faz questão de deixar clara a diferença entre o autor-criador, componente inseparável da obra e que não deve ser confundido nem com o narrador e nem com o autor-pessoa, componente da vida. É o autor-criador que, presente na obra, interessa às investigações estéticas na medida em que sua relação com o herói é uma relação de duas consciências: a consciência do autor é a consciência da consciência do herói. Segundo Faraco, o autor-criador “é entendido fundamentalmente como uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele o olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante.”⁸¹

Faraco faz lembrar, no entanto, que é preciso termos “clareza de que uma efetiva posição axiológica nunca é um todo uniforme e homogêneo, mas agrega múltiplas e heterogêneas coordenadas”. Assim sendo, “a simpatia pelo herói e seu mundo poderá, por exemplo, ser nuançada por uma crítica melancólica; a reverência, por uma suave e sutil ironia, e assim por diante. É esse posicionamento valorativo que dá ao autor-criador a força para constituir o todo: é a partir dela que se criará o herói e o seu mundo e se lhes dará o acabamento estético.”⁸²

⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. O autor e o herói. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.26.

⁸¹ FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.38.

⁸² Id.

3.4 O problema do texto

Em *O problema do texto nas áreas da lingüística, da filologia, das ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica*, Bakhtin retomará a questão da distinção entre autor-pessoa e autor-criador, dando a ela uma nova formulação. Para Faraco, tal distinção se caracterizaria por um deslocamento no plano da linguagem:

No ato artístico, há, então, um complexo jogo de deslocamentos envolvendo as línguas sociais, pelo qual o escritor (que é aquele que tem o dom da fala refratada) direciona todas as palavras para as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma certa voz. Essa voz criativa (isto é, o autor-criador como elemento estético-formal) tem de ser sempre, segundo insiste Bakhtin, uma voz segunda, ou seja, o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético.⁸³

Segundo Bakhtin, para que seja autêntica, a produção estética necessita da linguagem deslocada, o escritor precisa ser capaz de trabalhar a linguagem permanecendo fora dela. Para ele, o escritor é aquele que possui o “dom do dizer indireto”. Ele pergunta:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção da obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre *fora* da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)?⁸⁴

⁸³ FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

⁸⁴ BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto nas áreas da lingüística, da filologia, das ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.337.

3. 4 Outros escritos

As idéias principais constantes em “O autor e o herói na atividade estética” e em “O Problema do texto”, serão a base de nossa análise do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Sabemos, porém, que outros textos produzidos no decorrer da vida de Bakhtin trabalham igualmente com o tema do autor e da autoria. Faraco aponta para exemplos como “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, *Problemas da poética de Dostoievski* e “O discurso no romance”, demonstrando a ocorrência do tema, inclusive nos trabalhos de outros autores do Círculo.

Dos outros membros do Círculo de Bakhtin, apenas Voloshinov vai se ocupar do tema do autor, dedicando a ele boa parte de seu artigo “O discurso na vida e o discurso na arte”, publicado em 1926.

O núcleo da sua discussão é muito similar ao de Bakhtin: ela é também formulada em termos de posições axiológicas envolvendo três grandes constituintes imanentes: o autor, o receptor e o herói.⁸⁵

Foge à pretensão e às limitações deste trabalho a abordagem de todos os textos do pensador russo ou de seu Círculo que trataram do tema em questão. Limitar-nos-emos aos textos que trabalham mais especificamente com os conceitos de autor-pessoa e autor-criador. Pensamos que as idéias seminais desenvolvidas em *O autor e o herói*, e a abordagem do mesmo assunto num ensaio redigido na maturidade da obra de Bakhtin, *O problema do texto*, serão suficientes como apoio para a análise desejada. Procuraremos, no entanto, no decorrer do processo, lançar mão de outras

⁸⁵ FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.44.

categorias que, espalhadas pela obra do pensador russo, poderão eventualmente dar sustentação às questões abordadas.

4. JOÃO ANTÔNIO: O AUTOR-PESSOA

4. 1 Sinuca

Nas bocas do inferno, nas bigornas, se fala uma língua nova sempre velha àqueles ambientes. Palavrão, perífrase, gesticulação de gringo. Mãos no ar, estalos com os dedos. A língua é outra que a gíria das ruas, dos prostíbulos, dos malandros de turfe. Enfim, tudo ali é diferente.

João Antônio

A sinuca “é uma porca invenção do diabo”.⁸⁶ A descrição detalhada que se segue, foi feita por João Antônio em carta para a amiga e escritora Ilka Brunhilde Laurito. As particularidades do ambiente da malandragem, as sutilezas do jogo: uma tipologia recolhida pelo autor-pessoa nos salões que freqüentava.

Um joguinho encabuloso. É um joguinho ladrão. A sinuca se faz numa mesa, a que chamamos bigorna, campo, gramado, cancha. E a mesa se situa num salão chamado boca do inferno, boca quente, boca pesada, poço ou simplesmente boca. Boca, na gíria de baixo, quer dizer local de virações atrapalhadas, tramóias, prostituição, e outros que tais mais ou menos decentes ou indecentes. Tudo na desonesta, na malandra. (...)

A mesa é verde. Os tacos são amarelados como a pele dos jogadores. O taco tem a cabeça que é de sola e é azul, porque a gente esfrega-lhe bastante giz azul, para não encrascar a tacada. Para não espirrar, como se diz. Há ainda o giz branco que serve para se esfregar no corpo do taco, que assim ele não escorrega na mão do jogador.⁸⁷

“Encabuloso” vem de cábula, palavra que significa “estudante pouco assíduo”. Cabuloso: aquele que falta, aquele que vai e não vai, o que engana; negaça,

⁸⁶ LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999. p.32.

⁸⁷ Id.

negaceio, “manha”, malandragem. A sinuca é um joguinho “encabuloso”. Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, nos diz que “compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros já conhecidos”.⁸⁸ As palavras do vocabulário malandro deslizam de um significado para o outro e assumem no depoimento de João Antônio a naturalidade de quem as conhece de perto, de quem já as falou bastante e participou, no cotidiano, do processo de construção de seus significados.

“Chamamos a mesa de bigorna”. A palavra significa o ferro pesado que sustenta a batida do martelo: torna-se a mesa que suporta o confronto. “Bigorna, porque nela por mais que se faça nunca se faz”, diz João Antônio em outro trecho da carta. E no léxico escorregadio da malandragem, Bigorna é mesa que vira campo, gramado, porque futebol também é jogo “encabuloso”.

A mesa está num salão, a “boca do inferno”. Ali, a entrada para o fogo eterno, o “poço”. A boca, local de malandragem, na “gíria de *baixo*”. Na tese de Bakhtin sobre a obra de Rabelais, o baixo representa uma importante categoria de análise da cultura popular. “A verdadeira riqueza, a abundância, não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo”.⁸⁹ Todo o universo rabelaisiano é penetrado pelo movimento para baixo, para as profundezas da terra e do corpo humano. A “gíria de baixo” é a palavra dos habitantes da boca, daqueles que moram a um passo do inferno. Ali o lugar das virações, tramóias, prostituições. O limiar da ordem e da desordem, a divisa imprecisa dos dois hemisférios de que nos fala Antonio Candido.

⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2002. p. 34.

⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. p. 324.

A mesa é verde, o taco e os jogadores amarelados, o giz que se passa na cabeça do taco é azul, o giz que se passa no corpo do taco é branco: a sinuca de João Antônio tem as cores do Brasil. Esta passagem demonstra, de maneira oportuna ao nosso trabalho, o engajamento de João Antônio na formação da literatura nacional. Com o patriotismo aprendemos a relacionar as cores da bandeira com as riquezas brasileiras – o verde, nossas matas; o amarelo, nosso ouro; o azul, nosso céu; o branco das estrelas, nossos Estados; sobre o branco de uma faixa, a inscrição em verde “ordem e progresso”. Com João Antônio aprendemos a remeter as cores a outros significados, não menos brasileiros. É como se o autor estivesse parodiando a bandeira. Na nova versão, podemos imaginar a inscrição “ordem e desordem”...

A utilização da bandeira brasileira foi regulamentada pela lei 5.700, no ano de 1971, em plena ditadura militar. No seu capítulo cinco, ela determina uma série de procedimentos considerados desrespeitosos. Um deles chamou-nos a atenção: é proibido mudar-lhe a forma, as cores, as proporções, o dístico ou acrescentar-lhe outras inscrições. João Antônio manipulou as cores e as formas. Nós, acrescentamos o novo dístico... Subversão simbólica, carnavalização, cumplicidade entre autor e leitor.

No pensamento bakhtiniano, a carnavalização é uma categoria bastante expressiva. Trata-se da transposição do carnaval para a linguagem da literatura. No carnaval, “as leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum”⁹⁰, são revogadas: “revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja tudo o

⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.123.

que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.”⁹¹

Em Bakhtin, as categorias da cosmovisão carnavalesca são: *o livre contato familiar entre os homens*; a *excentricidade*, que permite que se revelem e se expressem os aspectos ocultos da natureza humana; as *mesalliances* carnavalescas, que significam o livre contato familiar estendido a tudo; a *profanação*, formada pelos sacrilégios carnavalescos, pelas paródias de textos sagrados.

O “jogo com símbolos do poder supremo”⁹², para usar as palavras de Bakhtin, realizado por João Antônio ao re-significar as cores da bandeira brasileira, é um ato carnavalesco. As cores significam riquezas brasileiras: a mesa de sinuca, o taco, o giz branco e o azul. Nesta inversão simbólica, podemos dizer que o povo brasileiro é a “curriola” e os jogadores de sinuca os heróis nacionais.

Sobre as bolas:

Na mesa circulam as bolas. Os caroços, como as chamamos. As bolas são: branca, a principal, a dolorosa, a mãe de todos, porque com ela se faz todas as tacadas, que são as jogadas. A gente pega no taco e atira a branca noutra bola. E se a bola cair dentro da caçapa – buraco lateral da mesa, há seis buracos – a gente faz pontos e tem direito natural de outra tacada. Bem. A branca não pode cair. Aí a fatalidade inicial da sinuca. A branca sempre tende a cair, a morfética. Sempre tende e teima em nos enviar lá pra casa onde o diabo costuma morar. O diabo é o cão. (...) Há as bolas: vermelha vale um ponto; amarela vale dois; verde vale três; marrom vale quatro; azul vale cinco (é a bola central da mesa, excelente para a construção de jogadas legais – jogadas boas); rosa vale seis; preta vale sete.⁹³

⁹¹ Id.

⁹² Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 125.

⁹³ LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999. p.33.

No léxico malandro de João Antônio, bolas de sinuca são caroços coloridos que obedecem a uma ordem hierárquica. A branca é superior na ordem, a que não pode, mas “tende” a cair, mais forte que as leis da natureza. “A mesa é triste, dolorida como uma branca que cai.”⁹⁴ Presente em todas as tacadas, a branca tem o poder de mandar os malandros para o céu. Ou para o inferno.⁹⁵

Sobre os jogadores:

Os jogadores de sinuca são vagabundos em geral e vagabundos em particular. Vagabundos em geral são aqueles que não têm viração nenhuma além da sinuca (são melhores jogadores, são os maiores, os cobras, os can-cans). Vagabundos em particular são os cáftens, os churreadores (batedores de carteira), os aplicadores de contos (os vigários), e os tiras em geral. (...) há o jogador que joga com seu dinheiro; há o patrão, que dá dinheiro para o jogador jogar e depois dividem os lucros (se o jogador perder, só ele levará prejuízo); há o sapo – simples curioso de jogo, que às vezes joga também, mas que na maioria das mãos (vezes) só enche, é o protótipo do chato, odiado por todos pelo seguinte: não é trouxa nem malandro. Há o apostador, que fica à beira da mesa fazendo apostas pules neste ou naquele e fica torcendo feito um morto de fome, torce que dá raiva e tensão. Há o sócio, que entra com algum dinheiro e fica com seus direitos a ganhar ou perder – é outro desesperado. Há o taco – jogador bom. Há o bocó, o trouxa, o marreco, o pangaré, o galo cego, que é o otário.

Há ainda um tipo curioso pela sua intensidade. É o inveterado. Não é trouxa, nem malandro, nem nada. O inveterado é o inveterado. Um sujeito que não pode ficar sem jogo. Fica desesperado no salão. Precisa jogar. Jogar por jogar, dias inteiros e madrugadas também, jogar, jogar, com todos e com tudo até ficar teso, leso, lesado, duro, durinho, quebrado, quebradinho, torto, vida torta, desempregado, isto é: sem dinheiro.⁹⁶

Na tipologia dos jogadores, vagabundos são “em geral” ou “em particular”. As duas expressões demarcam territórios específicos: todos vagabundos, porém diferentes na dedicação ao jogo. Os primeiros, entregues exclusivamente a ele,

⁹⁴ Segundo João Antônio, frase dita por Bastião numa noite da Lapa em São Paulo. Id.

⁹⁵ Em outro trecho da carta escrita à amiga, no qual João Antônio coloca suas idéias para as ilustrações do livro, ele sugere que a capa deste seja a mesa, vista de cima com a bola branca sozinha.

⁹⁶ LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999. p.34.

por isso os melhores. Os segundos, ocupados com outras virações, dentre as quais a sinuca é apenas mais uma. Vagabundos em particular se ocupam de atividades não raro opressivas na vida: exploram mulheres, roubam, enganam, tiranizam. Quando se enfrentam no jogo, igualam-se aos outros, ocorrendo a inversão: vantagem para vagabundos em geral.

A descrição dos tipos que circulam pelo salão torna-se especialmente instigante ao procurarmos descobrir em qual das definições se encontrava João Antônio, segundo ele mesmo, freqüentador assíduo dos salões de sinuca. “Vagabundo em geral”? Não, porque sendo escritor, a dedicação à sinuca não era exclusiva. No entanto, na descrição dos “vagabundos em particular”, ele não relaciona a atividade de escritor. Seu ofício é estranho, uma exceção no universo descrito.

É de se pensar quem financiava os jogos de João Antônio. Teria patrão? Ele não demonstra nenhuma intenção valorativa quando refere-se ao jogador que paga seu próprio jogo ou ao patrão...

Seria ele “sapo”? O “nem trouxa nem malandro”, execrado por uma ética quase cristã, presente no Livro do Apocalipse e nos salões de sinuca: “como és morno, nem frio nem quente, vou vomitar-te”.⁹⁷ Dificilmente seria o “apostador”, o “sócio” e o “inveterado”, o “desesperado” por dinheiro ou pelo jogo. Nem tão pouco o “otário”, o avesso do malandro, cujo comportamento baseia-se em outro código de ética, repulsivo à malandragem: o do homem comum.

Um tipo a que, talvez, possamos relacionar João Antônio: o taco – o bom jogador, que dispensa maiores comentários. Talvez por se tratar de sua própria imagem, a dificuldade em descrevê-la.

⁹⁷ Apocalipse 3, 16.

Sobre o jogo:

Na sinuca toda atenção é nada. Nada, nada e poderá parecer exagero. Mas a tensão exigida mata a atenção exigida pelo jogo. O joguinho é difícil.

O jogo é triste. Doloroso entrar pela noite com ele, suportá-lo, dirigi-lo. Não há jogador que domine a mesa. As bolas enganam, a mesa esfalfa. Suor. (...)

Há várias modalidades de jogo de sinuca. Os jogadores inventam e tornam a inventar. A maior modalidade é a sinuca, em que se joga naturalmente, sem muita tatuagem, como diz o malandro. Depois vem o vinte-e-um. O vinte-e-um exige muita habilidade e permite dissimulada ou trapaça. Jogo que pode envolver quantos homens a roda quiser, há mãos em que a roda reúne dez homens. O vinte-e-um rende bem. Cada cabeça vale cinquenta, cem ou cento e cinquenta, ou duzentos cruzeiros. Há o jogo da vida, de que falo e faço aparecer em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. (...)

“A vida é o joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca” – escrevi em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. E é. Ali só marmelo. Um bolo de vida ascende a três, quatro contos de réis, por baixo, baixo. Sinuca exige as duas habilidades: amarrar bem e atirar bem. Atirar quer dizer atirar-se, sabe? Um atirador é que se joga ao jogo com fome das balas. Vai metendo os caroços pra dentro das caçapas, faz pontos, dá tacadas de macho. Mas há dificuldade – muito dificilmente um jogador é bom atirador e bom amarrador. Fica num dos pólos, sabe? É uma tendência, vocação pura ser atirador ou amarrador. O amarrador é jogador melhor, no achar deste aqui. O amarrador tem mais fibra e mais paciência. Os velhos, na maioria, são amarradores. Os moços, pela firmeza dos punhos e bons olhos, são os bons atiradores. Mas não é o figurino. Há variações.

À sinuca pode-se aplicar um verso de Noel: “Quem acha vive se perdendo”. Ninguém leva a boa. Todos vivem de ilusão.⁹⁸

Bakhtin descreve o jogo como uma forma de carnavalização:

A natureza do jogo (de dados, de baralhos, roleta, etc.) é uma natureza carnavalesca. Disto se tinha nítida consciência na Antigüidade, na Idade Média e no Renascimento. Os símbolos do jogo sempre foram parte do sistema metafórico dos símbolos carnavalescos.

Pessoas de diferentes posições sociais (hierárquicas) se juntam em torno de uma mesa da roleta, igualando-se quer pelas condições de jogo, quer diante da fortuna e do acaso. Seu comportamento à mesa da roleta dissocia-se do papel que elas desempenham na vida comum.⁹⁹

A versão cinematográfica do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, dirigida por Maurice Capoville, recebeu o título “O jogo da vida”, fato que confirma a percepção de João Antônio sobre o jogo de sinuca: uma representação alegórica, um

⁹⁸ Id.

⁹⁹ Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.173.

microcosmo onde as relações humanas da vida real, são reproduzidas nos mínimos detalhes. Na sinuca, há os que se atiram e os que amarram: atacantes e zagueiros, solistas e acompanhadores... Na vida, os papéis dos jogadores podem ser o oposto: o jogo muda tudo. Bakhtin comenta que, na época de Rabelais, via-se

nas imagens dos jogos uma espécie de fórmula concentrada e universalista da vida e do processo histórico; felicidade – infelicidade, ascensão – queda, aquisição – perda, coroamento – destronamento. Uma vida em miniatura desenvolvia-se nos jogos (traduzida na linguagem dos símbolos convencionais), de forma muito direta. Ao mesmo tempo, o jogo fazia o homem sair dos trilhos da vida comum, liberava-o das suas leis e regras, substituía às convenções correntes outras convenções mais densas, alegres e ligeiras. Isso vale não apenas para as cartas, dados e xadrez, mas igualmente para todos os outros jogos, inclusive os esportivos (boliche, pelota) e infantis.¹⁰⁰

Os jogos ocupavam um importante lugar na festa rabelaisiana. O interesse era, segundo Bakhtin, comum aos escritores da época: o jogo aparece em diversos escritos, ora descrevendo a realidade histórica com suas imagens, ora o próprio jogo, por meio das figuras da vida terrestre.¹⁰¹ Um capítulo inteiro de Gargântua é dedicado à listagem dos jogos a que este costumava se dedicar após o almoço.¹⁰² Bakhtin aponta para o fato de que, na época de Rabelais, o jogo “não se tornara ainda um simples fato da vida cotidiana”, mas que preservava o espírito da Antigüidade que o elevava “acima do nível de um banal passatempo”.¹⁰³

¹⁰⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. p. 204

¹⁰¹ Id.

¹⁰² RABELAIS, François. Gargântua e Pantagruel. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991. Vol. 1. p. 118 – 123.

¹⁰³ Id. p.205.

4. 2 *Malagueta Perus e Bacanaço*

Amo. Malucamente adoro três vagabundos numa noite paulistana com suas misérias, camaradagens e um relógio de pulso. Trabalho na história de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

João Antônio

João Antônio Ferreira Filho nasceu na capital de São Paulo em 1937. Conheceu já cedo o cotidiano dos recantos miseráveis da vida urbana. Frequentador assíduo de salões de sinuca desde sua adolescência, começou a escrever em 1959 um conto que seria publicado em 1963. O título, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, refere-se ao apelido de três malandros que percorrem, durante a madrugada, diversos bairros de São Paulo à procura de jogo.

O processo criativo do conto foi relatado pelo autor em conversas, cartas e entrevistas a alguns interlocutores. Numa conversa de bar com o escritor Caio Porfírio Carneiro, ele traçou num papel de embrulho um mapa contendo alguns bairros da cidade de São Paulo e falou sobre a idéia de escrever uma história que relatasse o percurso de três malandros por esses bairros. Essa conversa foi sucedida de várias outras, João Antônio procurava constantemente o escritor, para mostrar-lhe em pedaços de papel amarrotados, a evolução da história. O entusiasmo com que falava sobre as novas idéias, a forma como as imagens iam surgindo e sendo contadas, é tema de um texto de Caio intitulado “Meu perfil de João Antônio”.

Já as cartas enviadas para Ilka Brunhilde Laurito originaram o artigo “João Antônio: o inédito”. O conteúdo dessas cartas, além de descrever o universo da

sinuca, como já vimos, revela a obsessão do autor em dominar a personalidade de cada um de seus três personagens:

7 de março de 1960

É nessa batida o conto. Vai num intenso rebolado em que Bacanaço é rufião, Malagueta um trapo e Perus um menino. E agitam-se na noite farta de prostituição, misérias e arrelias. O drama é de Perus, coitado. Sozinho no meio dos outros,ilhado, fazendo as coisas por fazer. Bacanaço é um safado e Malagueta é um cínico.¹⁰⁴

24 de março de 1960

Bato-me na faina de explicar o que se passa na alma de três sujeitos que você conhece pelos nomes: Malagueta, Perus e Bacanaço. Os safados andam irrequietos na fala, nos gostos chinfrins e teimam sempre em esconder alguma coisa. Vivem fugindo e domá-los é um custo. O conto anda pela décima terceira página datilografada em papel ofício, não sei se trinta páginas darão para abrigar aquele mundo. A fatura é difícil, para o malandro uma palavra tem trezentos significados, porque como nas suas outras coisas a fala prolifera negaças, manhas num intrincado rebolado.¹⁰⁵

23 de abril de 1960

- Malagueta, meu faixa, meu velho engenhoso como encardido, para que tanto me judiar? O que, Malagueta, se esconde nesta sua cabeça, que eu não sei como conto? Que é essa ruga aí no canto da boca, Malagueta?

Ilka, este desgraçado me dá muito trabalho, arisco como ele só.

Perus é tímido, mas genioso como só ele. Coitadinho. Sempre fugindo.

Viva, Bacanaço, que é o mais fácil de todos! Cáften sem-vergonha.

Mas um pelo outro são três terríveis. Três piranhas.

Domá-los, João Antônio, domá-los.¹⁰⁶

Em entrevista intitulada “Para mim o leitor é um parceiro que eu vou procurar”, constante nas primeiras páginas de uma das publicações de seu conto, João Antônio declara que “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi o último texto que escreveu do seu primeiro livro, e que imaginava nele fazer toda uma demonstração do mundo

¹⁰⁴ LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999. p.28.

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ Ibid. p.29.

ligado à sinuca, através do dinamismo e dos movimentos de toda uma partida, que começa pela bola dois e termina pela bola sete, podendo recomeçar em outra partida. “É um moto-contínuo, inteiramente desmontável, como uma partida da sinuca que, dependendo da habilidade do jogador, poderá se desdobrar em muitas outras. No entanto, a carga humana da história do *Malagueta, Perus e Bacanaço* abafou este meu aparente cerebralismo.”¹⁰⁷

Quando finalizou o conto, foi novamente o amigo escritor Caio Porfírio quem João Antônio procurou para contar a novidade:

Leu-me tudo, de ponta a ponta, e a cerveja correndo. A mesa se encheu de garrafas, ele alegre como uma criança.
 - Enfim, de qual dos três malandros você mais gostou?
 - Do quarto.
 - Como do quarto?
 - Da alma da cidade. Para mim ela cresce mais do que esses três caras... O teu trabalho está um espetáculo, João Antônio.
 - Mais uma, para comemorar.¹⁰⁸

Essa versão inicial do conto foi finalizada em 1960.

Versão inicial pressupõe uma outra, posterior. E esta teve de vir, à revelia do autor. Em princípios de agosto, depois de um largo silêncio, recebo um telefonema desesperado de João Antônio. Sua casa havia pegado fogo. E, junto com a perda de seus objetos queridos, seus quadros, seus livros, sua máquina de escrever, ele também perdera os originais do conto que lhe custara tantos meses de trabalho e sofrimento. Apesar do irremediável de uma tragédia que, por extensão, também me atingia, eu lhe dei quase uma ordem ao telefone: -Você vai reescrever! Mas eu mesma não tinha a convicção, naquele momento de que esse milagre pudesse ser possível, eu, que acompanhara o laborioso nascimento e crescimento da obra.¹⁰⁹

¹⁰⁷ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Editora Ática, 1996. p.6.

¹⁰⁸ CARNEIRO, Caio Porfírio. Meu perfil de João Antônio. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999. p.13.

¹⁰⁹ LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999.p.31.

O “milagre” , como já sabemos, foi possível. E tão laborioso quanto o nascimento e crescimento da obra, foi o trabalho de reescrita. Após o resgate de pequenos rascunhos do texto original junto aos amigos que, felizmente os guardaram¹¹⁰, na cabine 21 da Biblioteca Mário de Andrade, João Antônio trabalhou duramente na reelaboração do conto. Concluiu a reescrita em 1962 e em 1963 assinou contrato de publicação do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Com um relativo sucesso de público e de crítica, o livro marca o início de uma série de publicações em que João Antônio vai pouco a pouco marcando um estilo inconfundível, que mistura conto, depoimento e reportagem, para falar do pária urbano.

4. 2 *Corpo-a-corpo com a vida*

“Corpo-a-corpo com a vida” é o título de um depoimento de João Antônio sobre suas preocupações como escritor. Já comentamos, em outro momento, sobre sua determinação em aproximar-se da cultura popular, como se essa aproximação fosse obrigatória num “país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o sul, já que deve e precisa sobreviver”.¹¹¹

¹¹⁰ É importante ressaltar que, dos trechos guardados pelos amigos, muitos já haviam sido refeitos. Esses foram realmente perdidos com o incêndio. A esse respeito, João Antônio declara: “Aprendi um pouco do processo mnemônico, o que me favoreceu a lembrança de trechos inteiros, porque todo texto é ritmado e tem um movimento para cada capítulo. Isso me ajudou muito na composição, porque empiricamente, eu escrevia por música”. In: ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

¹¹¹ ANTÔNIO, João. *Corpo-a-corpo com a vida*. In: **Malhação de Judas Carioca**. São Paulo: Record, 1975. p.143.

Em seus depoimentos, João Antônio se revela de tal maneira apaixonado pela cultura do povo que chega a propor um novo gênero, baseado nesta paixão. Ele afirma que o novo gênero que propõe trataria de temas como o futebol, o jogador, o repórter, o esporte, a polícia, a habitação, a saúde, o bordel, tal como essas coisas o são. “De bandido para bandido”.¹¹² No primeiro parágrafo de *Corpo-a-corpo com a vida*, ele ataca a atitude dos escritores formalistas.¹¹³ Para ele, existe algo fundamental escondido na preocupação estrita com a forma: o “distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda diante da vida”.¹¹⁴

João Antônio segue o texto citando escritores que, segundo ele, firmaram compromisso com o fato social: Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida. E outros, Antônio Torres, Ignácio de Loyola, Wander Piroli, Oswaldo França Júnior, e ainda Cervantes, Dostoiévski, Stendhal, Balzac, Zola, todos pertencentes a uma tendência “na qual o universal cabe dentro do particular”.¹¹⁵ “Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles”.¹¹⁶

Já o como fazer essa literatura me parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na necessidade do invento ou desdobramento de uma nova ótica, nova postura diante dos acontecimentos. Trocando em miúdos: um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos

¹¹² Ibid. p.148

¹¹³ Arriscamos a hipótese de que João Antônio, ao falar em formalismo, referia-se, em parte, ao movimento concretista, liderado por Décio Pignatari e pelos irmãos Campos, que teve seu desenvolvimento durante os anos 1960.

¹¹⁴ Id.

¹¹⁵ Ibid. p.144.

¹¹⁶ Ibid. p.146.

conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo.¹¹⁷

À literatura que pretende, ele arrisca alguns títulos na tentativa de sintetizar seu significado: literatura de dentro para fora, realismo crítico, romance-reportagem-depoimento. “Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa na outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo - está no corpo-a-corpo com a vida”.¹¹⁸

Seus comentários acerca de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, no texto em questão:

Eu vivi a aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes, um derrame, uma profusão de vezes. Sair da Lapa, catar a Barra Funda, desguiar para o centro da cidade, pegar os lados de Pinheiros, procurando jogo e acabar na Lapa, era a aventura diária de quem estava naquele fogo. Literalmente me é desagradável analisar os contos. Afinal, sou o autor. E eles que fiquem de pé sozinhos. Posso dizer, no entanto, que a qualidade mais firme daquele meu livro é o ponto de vista. É o enfoque vendo do lado dos bandidos, dos merdunchos. Não do escritor.¹¹⁹

João Antônio menciona as características autobiográficas de seu conto acreditando que seu ponto de vista, enquanto escritor, coincidiu com o de seus personagens na sua elaboração, julgando ser este o fator que garantiu seu sucesso. Voltemos a Bakhtin.

¹¹⁷ Id.

¹¹⁸ Ibid. p.151.

¹¹⁹ Id. p.150.

Em “O autor e o herói na atividade estética”, ainda nas primeiras páginas, ele afirma que nossa aptidão para perceber o todo de alguém é menor quando esse alguém se trata de nós mesmos. No que se refere à criação verbal, a exotopia é o princípio “que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo até torná-lo um todo graças ao que lhe é inacessível, a saber, a sua própria imagem externa completa, o fundo ao qual ele dá as costas, sua atitude para com o acontecimento da sua morte e do seu futuro absoluto”.¹²⁰

João Antônio não buscava o olhar exotópico sobre seus personagens. Pelo contrário, acreditava no movimento contrário, o olhar do autor deveria, o quanto mais possível, coincidir com o olhar do herói. “Literatura de dentro para fora”.¹²¹

O que dizia ou pensava João Antônio sobre o seu processo criativo, sobre seus heróis, seu universo ou seu projeto literário, foram nosso objeto de análise no que se refere ao autor-pessoa. No que se refere à análise do autor-criador, Bakhtin explica:

Essa história ideal do sentido, um autor no-la conta somente em sua obra, e não, se for o caso, em suas confissões sobre a sua obra ou no que formular sobre o processo de seu ato criador. O que diz um autor deve ser considerado com a maior circunspeção pelas seguintes razões: a reação global de que procede o todo do objeto decorre do desempenho do ato criador e não é vivida como um ato determinado - pois o que a determina se encontra precisamente no produto criado, isto é, no objeto a que essa reação deu uma forma. O autor reflete a posição emotiva volitiva de seu herói e não a sua própria atitude para com o herói; esta o autor a terá concretizado em um objeto, e não poderia, enquanto tal, ser objeto de análise de uma vivência reflexiva; o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma; em outras palavras, ele só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato.¹²²

¹²⁰ BAKHTIN, Mikhail. O autor e o herói na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.34.

¹²¹ ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: **Malhação de Judas Carioca**. São Paulo: Record, 1975, p. 151.

¹²² BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.27.

Para Bakhtin, o ato criador não vive o processo da sua própria vivência: o trabalho criativo é vivido, mas não apreendido, a não ser no objeto de criação. É no produto criado que devemos procurá-lo. Neste sentido, ao lermos João Antônio falando sobre seus heróis, temos a expressão de “sua relação de momento com um herói já criado e determinado”.¹²³ Estão sendo para nós transmitidas as impressões sobre esse herói, agora independente de seu autor, pelo autor que, por sua vez, tornou-se independente de sua criação. No caso dos depoimentos dados durante o processo de criação do conto, é notória a dificuldade de João Antônio para caracterizar seus três personagens. Com facilidade percebemos que, em tal momento, o todo dos seus heróis ainda se encontrava num difícil processo de construção. Um processo que se concluiria somente com a finalização do conto.

Nosso próximo objetivo será demonstrar que *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* é, do ponto de vista bakhtiniano, esteticamente produtivo, e que, ao contrário do projeto literário de João Antônio, relatado em *Corpo-a-corpo com a vida*, no qual a visão do autor deve confundir-se com a visão do herói, há uma exotopia materializada no autor-criador do conto em questão, bem como certa posição axiológica na refração das vozes dos heróis.

¹²³ Ibid. p.28.

5 O AUTOR-CRIADOR

5.1 Lapa

Vestido de branco, com macio rebolado, sapatos engraxados, Bacanaço aparece logo no início do conto. Dos três malandros é o que mais se assemelha ao estereótipo. No encontro com Perus, lança a pergunta: a jogo ou a passeio? Perus, pequeno diante do anelão de Bacanaço: um menino. Diferentes. No jogo, porém, sócios. “Funcionavam como parelha fortíssima, como bárbaros, como relógios. (...) Negaça, marmelo, trapaça, quando iam os dois. Um o martelo, o outro era o cabo. Mas se cumprimentavam aos palavrões. Quando se topavam, por malandragem ou negaça do joguinho, se encaravam. Picardia. E quem não soubesse diria que acabariam se atracando.”¹²⁴

No salão da Lapa, ponto de encontro dos dois malandros, recosta-se a curriola ¹²⁵. Nada de jogo. Bacanaço e Perus esperam.

Então, enquanto otários não surgiam, jogo bom não aparecia e a noite não chegava, Perus e Bacanaço brincaram. Com a boca e com as pernas, indo e vindo e requebrando, se fazendo de difíceis, brincaram. Desconsideradamente, nenhum golpe. As pernas ao de leve se tocavam e se afastavam, não se entrelaçando nunca, que aquilo era brincar.

A curriola veio se encostando.

Atiçou-se o rebolado dos dois corpos magros se relando e Bacanaço vibrou. Aquele menino Perus se mexia, esperteza e marotagem, se esgueirando e escapulindo como um susto. “Vou podar este menino”, considerou Bacanaço.

Do bolso traseiro da calça já veio aberta a navalha.

¹²⁴ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.150.

¹²⁵ Curriola, na acepção utilizada por João Antônio, é o grupo de pessoas que circula pelo salão. No dicionário Aurélio, consta a grafia corriola, com o mesmo significado. O autor utiliza diversas vezes em sua obra, palavras que, parece-nos, de tão utilizadas por ele no espaço da oralidade, foram incorporadas ao seu vocabulário de escritor. João Antônio não se preocupa em corrigir a grafia destas palavras, estas “incorrecções” fazem parte do aspecto formal de sua obra.

- Entra, safado.

Perus estatelou, guardou-se no blusão de couro. O antebraço cobriu a cara, os olhos firmaram. A curriola calada.

Mas Bacanaço sorriu, que aquilo era brincar.

Durão veio pedir, que o dono do bar pedia. Parassem com aquilo, que aquilo não abria futuro, havia navalha, se os tiras aparecessem... Durão no seu avental encardido e na sua vontade frouxa de ordem, que ajeitava, maneiro. Dessem juízo o dono do bar pedia.

Bacanaço meteu as mãos no bolso, estirou o beijo. Sacou a mão, o polegar dobrou-se para trás, flechou o balcão:

- O mister aí da casa não quer batifundo, mora.

E brincaram mais um tanto, que a vontade não passara. Durão fez um barulho com a boca, descorçoado, se foi com xícaras de café na mão.¹²⁶

A cena descrita pelo autor, uma espécie de jogo de capoeira, simulação de uma luta onde os corpos se procuram e se esquivam numa dança sensual faz, ao nosso ver, referência a um trecho das páginas iniciais de *Macunaíma*: após receber a negativa da mãe diante do pedido que lhe fez para deixar o cachiri fermentando e o levar no mato passear, Macunaíma vai nas costas da cunhada Sofará que, segundo palavras dela mesma, “estava às ordens”. No outro dia, novamente,

pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhço e virou num príncipe fogoso. Brincaram. Depois de brincarem três feitas, correram mato fora fazendo festinhas um pro outro. Depois das festinhas de cotucar, fizeram a das cócegas, depois se enterraram na areia, depois se queimaram com fogo de palha, isso foram muitas festinhas. Macunaíma pegou num tronco de copaíba e se escondeu por detrás da piranheira. Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando ao tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. Depois retesou os músculos, se erguendo num trapézio de cipó e aos pulos atingiu num átimo o galho mais alto da piranheira. Sofará trepava atrás. O ramo fininho vergou oscilando com o peso do príncipe. Quando a moça chegou também no tope eles brincaram outra vez balanceando no céu. Depois de brincarem Macunaíma quis fazer uma festa em Sofará. Dobrou o corpo todo na violência dum puxão mas não pôde continuar, galho quebrou e ambos despencaram aos embolús até se esborracharem no chão. Quando o herói voltou da sapituca, procurou a moça em redor, não estava. Ia se erguendo pra buscá-la, porém do galho baixo em riba dele furou o silêncio o miado temível da suçuarana. O herói se estatelou de medo e fechou os olhos para ser comido sem ver. Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou uma cusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando

¹²⁶ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.151.

o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez.¹²⁷

A repetição constante do verbo brincar em ambos os trechos citados, numa frequência similar, leva-nos a relacioná-los e a supor uma intencionalidade da parte do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. O malandro em *Macunaíma* foi, nas palavras de Antônio Cândido, “elevado à categoria de símbolo”.¹²⁸ Trata-se de uma obra paradigmática. Quando Perus e Bacanaço simulam a luta no bar, “brincam” evocando a história do personagem malandro na literatura brasileira. O autor-criador formaliza seu excedente de visão, o conhecimento sócio-histórico que permite a potencialização da cena. João Antônio reage ao todo de seus heróis não os enxerga como produtores de atos isolados, mas contextualizados historicamente. Essa reação ao todo, garante a produtividade estética do conto.

O verbo brincar em *Macunaíma*, para além do trecho inicial aqui citado, possui a acepção de “praticar o ato sexual”. Brincar é uma metáfora para os encontros amorosos do herói com seus pares em *Macunaíma*. O encontro de Bacanaço e Perus é marcado por um jogo corporal, definido também pelo verbo brincar.

Porém, mais do que a familiaridade entre as significações da palavra utilizada em *Macunaíma* e em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o que nos leva a relacionar os dois trechos citados é a repetição frequente do verbo: a sensação de que os personagens dançam ao ritmo do verbo brincar. É como se Perus e Bacanaço

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1997. p.11-12.

¹²⁸ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p.71.

improvisassem uma coreografia para a canção, cantarolada com simpatia pelo autor-criador, uma velha conhecida sua ouvida pelos personagens pela primeira vez no botequim: brincaram, brincaram, que aquilo era brincar, brincaram. A repetição freqüente e rítmica da palavra, concede um tom musical à cena, o autor-criador buscou trilha sonora na história da literatura malandra.

Durão intercede, pede ordem. Sendo dono do bar, poderia mandar. Mas seu avental encardido e sua vontade frouxa, não lhe permitem o título de representante da ordem. A cena nos fala sobre uma ética. As pessoas, na vida real, são avaliadas moralmente pela roupa que vestem, pelo penteado, tom de voz, postura corporal, e tantas outras formas de se olhar e avaliar alguém antes mesmo de conhecê-lo. Durão não consegue se impor como autoridade no recinto, sua imagem fala mais alto que sua solicitação.

Então, “brincaram mais um tanto”. Depois lembraram-se de Sorocabana e Bacalau. A história do “coió” e do malandro que se deu mal porque desrespeitou o parceiro. Não distribuiu as estias, a porcentagem do ganho no jogo que se divide entre os malandros: “perdeu a linha”, infringiu a ética da malandragem. A curriola desaprovou e o autor-criador também. Sua voz nos diz: “Bacalau quis ser mais malandro que a malandragem e isto o perdeu”. Punição, “entregaram Bacalau aos ratos”.

O fato de Bacanaço dizer que sabia das coisas não convence o leitor: o autor-criador é simpatizante da sabedoria de Perus, menino que calava-se diante da imponência opressiva de Bacanaço, o “jogador maduro”, figurino impecável, “negócio

com os mascates”, “consideração dos policiais”. Perus sabia porque se submetia: sua proteção.

Na porta do bar, Bacanaço sorri diante do mundo. E em meio às ilusões da gente que passa pela rua na correria do dia-a-dia, ele sorri diversas vezes. A repetição rítmica reaparece, desta vez com o verbo sorrir. O autor-criador posiciona-se na descrição da paisagem, o mundo é pequeno diante do poder de Bacanaço: trouxas. Essa passagem do conto é especialmente musical, descritiva, quase um vídeo-clip...

- E Malagueta?

O “velho sem-vergonha, esmoleiro, cara-de-pau”. Malagueta é o último dos três personagens a aparecer no conto, às sete da noite: “Capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado (...). No pescoço imundo trazia amarrado um lenço de cores, descorado; da manga estropiada balançavam-se algumas tiras escuras de pano.”¹²⁹

Ao ser abordado por Bacanaço, o convite para jogar. Procura o último banco do salão. “Dali tudo via, pernas cruzadas, na dissimulada, como quem não visse nada”. Só não via a si mesmo, na “fronteira do horizonte da sua visão”.¹³⁰ Quando o narrador fala da posição que Malagueta procura no salão, acaba revelando a própria posição: no fundo do salão, próximo à Malagueta, de onde, também, tudo via. Ao dizer “dali tudo via”, o narrador situa-se num local próximo a Malagueta, mas num outro ponto de vista, longe dele o suficiente para visualizá-lo de fora. O narrador é, nesse momento, a formalização de uma opinião: Malagueta é o personagem que representa a

¹²⁹ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.158.

¹³⁰ BAKHTIN, Mikhail. O autor e o herói na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.56.

sabedoria, a experiência: o que tem a melhor percepção do todo. Dos três malandros, o que mais viveu a malandragem, o que tudo via, fingindo nada ver.

Malagueta aceita o convite, três tacos à procura de jogo: os três ponteiros do relógio. Três malandros jogadores de sinuca se encontram e saem à procura de jogo na noite paulistana. Malagueta, Perus e Bacanaço. “A Lapa já era perda de tempo”.

5. 2 Água Branca

Da Lapa para Água Branca onde, no Joana d’Arc, corria a roda do jogo da vida.

O velho inspetor Lima, gordo policial aposentado, era o dono daquela roda, conhecedor das muitas manhas de Malagueta, que vezes intensas se bateram no joguinho dos muquinhos quentes da Lapa-de-Baixo(...).

Lima, tira aposentado, vivia nas rodas do joguinho e, por último, comparecia ao Joana d’Arc e ali se encafuava enquanto o jogo durasse. Às vezes, do quarto da Água Branca onde morava só, saía mesmo de pijama ali pelas duas da tarde e se enfiava no muquinho.¹³¹

Um policial de pijama, ilustre representante da dialética da ordem e da desordem!

Vidigal...

O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo o que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas de sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível; não havia apelação

¹³¹ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.166.

das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. Exercia enfim uma espécie de inquirição policial.¹³²

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, o episódio do aparecimento do major Vidigal, representante do hemisfério da ordem, de chambre de chita e tamancos é símbolo das confusões de hemisférios, no dizer de Antonio Candido¹³³. Surpreendido por três mulheres, “envergou o mais depressa que pôde a farda; como o tempo urgia, e era uma incivilidade deixar sós as senhoras, não completou o uniforme, e voltou de novo à sala de farda, calças de enfiar, tamancos e um lenço de Alcobaça, sobre o ombro, segundo seu uso.”¹³⁴ “E aí está o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido a imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento ele está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia.”¹³⁵

O policial Lima, vestido de pijama, traz à tona a lembrança do Major Vidigal. A literatura malandra, novamente, é reverenciada pelo autor-criador.

Na roda do jogo da vida, “para quem está do lado de fora, como para os otários de jogo, as muitas coincidências do joguinho são predestinações”. O autor-criador está do lado de fora do jogo, mas consciente de que o joguinho está repleto de picardia.

¹³² ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p.91.

¹³³ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p.81.

¹³⁴ ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p.322.

¹³⁵ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p.81.

No momento do jogo em que o velho Lima desconfia da armação, Bacanaço se aproxima e argumenta que o garoto está com sorte. “sua palavra valia, que vinha de fora”. Se Perus era o atirador e Malagueta o amarrador, o papel de Bacanaço no jogo era estar do lado de fora, eventualmente manifestando que de sua posição exotópica, nada percebia de errado no jogo.

Água Branca rendeu-lhes “três mil em notas miúdas”. Lima inconformado. Em frente.

5. 3 Barra Funda

Malagueta, Perus e Bacanaço caminham pela Barra Funda. O autor-criador posiciona-se diante daquela gente “bem dormida, bem-vestida e tranqüila” com a qual os heróis cruzam pelas ruas.

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome na cadeia.

Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo... depender da graça do povo na rua passando. E quando homens, não surrupiariam carteiras nas conduções cheias, nem fugiriam dos quartéis, não suariam o joguinho nas bocas do inferno, nem precisariam caftinar se unindo a prostitutas que os cuidassem e lhes dessem algum dinheiro.¹³⁶

¹³⁶ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 178.

Talvez esse seja o trecho do conto onde fica mais claro o posicionamento axiológico do autor-criador: o malandro é um excluído, um oprimido capaz de reverter situações adversas. Sob este prisma, é possível entender melhor a ética da malandragem em todas as suas nuances.

“O velho olhando o cachorro”. Malagueta se identifica com o vira-lata. E, nesse momento, o mesmo posicionamento axiológico do autor criador, está no pensamento do velho Malagueta. “Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá.”¹³⁷

Malagueta. “Dali ele tudo via”. “Professor de encabulação e desacato”.

Duas vezes no decorrer do conto, aparecem expressões que constam numa canção de Noel Rosa intitulada *Século do progresso*. Elas referem-se a Malagueta como “professor de desacato”, e a Carne Frita, um grande jogador de sinuca, como “valente muito sério”. A canção:

A noite estava estrelada quando a roda se formou
A lua veio atrasada e o samba começou
Um tiro a pouca distância no espaço, forte, ecoou
Mas ninguém deu importância e o samba continuou

Entretanto, ali bem perto, morria de um tiro certo
Um valente muito sério
Professor de desacatos
Que ensinava aos pacatos o rumo do cemitério

Chegou alguém apressado naquele samba animado
Que cantando assim dizia:
"No século do progresso o revólver
teve ingresso pra acabar com a valentia"

¹³⁷ Ibid. 180

Noel Rosa, assim como Nelson Cavaquinho, Cartola, Araci de Almeida, Joubert de Carvalho, entre outras figuras representantes da música popular brasileira, foram tema de escritos de João Antônio. Ele era admirador desses personagens reais e, com certeza, bebeu nessa fonte.¹³⁸ O que nos interessa aqui, no entanto, é o fato de seus heróis estarem impregnados da linguagem utilizada nesse universo. A presença da Música Popular Brasileira é tão grande na obra do autor, que a coincidência entre as letras iniciais de Malagueta, Perus e Bacanaço, MP e B, torna-se instigante... Mais uma vez, em seus malandros, foram impressas marcas da história da malandragem.

5. 4 Cidade

Foi na cidade o encontro com o representante da ordem: “piranha esperava comida”, o imposto. Piranha esperava comida, piranha espera comida: uma canção de suspense. A dança, ao redor de Perus. O taco do sapato do tira apertando seus pés. Os homens da lei machucavam. E o autor-criador, na primeira pessoa: “Se a gente sair por aí contando como é o riscado da vida de um sofredor, os trouxas, com suas vidas mansas, provavelmente dirão que é choradeira”.¹³⁹

¹³⁸ Em trabalho de Iniciação científica na UNESP de Assis intitulado *Presença da música popular brasileira na obra de João Antônio*, Cássia Cristina Vieira de Souza aborda a questão das referências musicais do autor.

¹³⁹ Ibid. p.193.

O incômodo de Malagueta é o incômodo do autor-criador diante da perturbação do menino Perus: “aquela zombaria e aquela humilhação eram suas velhas conhecidas”.¹⁴⁰

Bacanaço intervém: “o menino é gente minha”.

O autor-criador expõe o elemento opressivo que existe em Bacanaço e no policial e que os aproxima. “Pedi bebida com desprate, indicou o tamborete, sentaram-se como iguais. Como colegas. O malandro e o tira eram bem semelhantes – dois bem-ajambrados, ambos os sapatos brilhavam, mesmo reboado macio na fala e quem visse e não soubesse, saber não saberia quem ali era polícia, quem ali era malandro. Neles tudo sintonizava.”¹⁴¹

Bacanaço é o malandro que transita no hemisfério da ordem. O policial Silveirinha transita no ambiente da desordem. O olhar exotópico do autor-criador percebe a sintonia que existe nesses dois homens. Bacanaço poderia ser policial, Silveirinha poderia ser rufião. Ambos opressores, o tira respaldado pela lei.

A nota de quinhentos para Silveirinha e caminharam. “Só se ouvia, à frente, o “plac-plac” dos saltos de couro de Bacanaço”.¹⁴² O autor-criador identifica-se com os que vão atrás: Malagueta e Perus. “Só vagabundo entende aquele espeto. Mocarongo, trouxa, cavalo-de-teta, otário, vida mansa algum nunca perceberia o que se passava com Malagueta, Perus e Bacanaço. Só um vagabundo.”¹⁴³

¹⁴⁰ Ibid. p.191.

¹⁴¹ Ibid. p.196.

¹⁴² Ibid. p.197.

¹⁴³ Ibid. p.198.

O autor-criador entende o que se passa com seus heróis, olha de fora mas se identifica com eles: o autor-criador dá a voz dos vagabundos.

O relógio do mosteiro de São Bento mostrava quase três horas. Os três ponteiros do relógio. Três tacos à procura de jogo.

5. 5 Pinheiros

Bacanaço com uma “mina” nova: Marli. Ela pagava as vaidades do rufião e, como de costume, apanhava:

Tapas, pontapés, coisas leves. Apenas no natural de um cacete bem dado para que houvesse respeito, para não andar com bobice na cabeça e para que não se esquecesse preguiçando na rua, ou bebericando nos botecos, ou indo a cinemas, em vez de trabalhar. Obrigação sua era ganhar – para não acostamá-la mal, Bacanaço batia-lhe. (...) Na outra noite a mulher seguia par o bordel, dolorida, pisada. Na cama, os fregueses costumavam perguntar o que eram aquelas marcas pretas no corpo.
- É amor – e olhava para o teto –, vamos logo.¹⁴⁴

A mulher e o malandro: um pacto. Faz parte da ética da malandragem o homem bater e a mulher apanhar. A construção do trecho é de um tom resignado, o autor-criador demonstra compactuar com a regra, mas esboça um quê de ironia: “tapas, pontapés, *coisas leves*...” A ironia revela que essa regra é incômoda para o autor-criador, até porque nem todo malandro bate em mulher. A relação estabelecida por Malagueta com a sua “preta”:

¹⁴⁴ Ibid. p. 205.

A preta se chamava Maria e este pensamento bateu-lhe com ternura. Dois-três dias sem ver a preta, que era sua preta e era negra vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão-de-açúcar nas noites à luz do cinema do Moinho Velho, com o seu carrinho de coisas e seu lenço à cabeça, e que aceitava Malagueta no barraco da favela do Piquiri. Dava-lhe bóia, comiam e bebiam os dois, davam-se. Como crianças. Mas o velho patife muitas vezes, furtava-lhe algum. Se a negra surpreendia, estourava e brigavam. Aí, a negra não tinha medo. Mas voltavam-se depressinha. A negra repetia que era negra sem-vergonha muito grande, por ter negócio com branco e por aceitá-lo de novo. Uma curva canalha ficava lá no canto da boca de Malagueta. Bem. Mas agora havia dinheiro, dois contos e mais algum, a noite não havia acabado e era boa a maré. Aquela grana, no fogo do jogo, provavelmente se multiplicaria. E Felipe era seu bom. Pois tornando à Lapa, Malagueta iria ao mercado, iria a Felipe, seu camarada que vendia secos e molhados. Entrariam no bom entendimento. A preta ganharia uma porção de coisas para a fartura de muitos dias. Chegaria ao barraco, já meio cambaio pela cachaça, o saco às costas pesando e uma alegria enorme haveria de encher o coração da preta.¹⁴⁵

Bacanaço exerce a violência com o consentimento de Marli. Malagueta possui uma “virilidade doce e sensível, portanto mais adequada ao desfrute do prazer”.¹⁴⁶ Maria reage quando Malagueta se apropria de seus ganhos. E diz ser “sem-vergonha” por aceitá-lo novamente. Ambas as relações ocorrem nos redutos da malandragem. Malagueta compra mantimentos no secos e molhados para encher o coração da sua preta. Bacanaço baseia-se numa ética permissiva que, para além de ser malandra, é a ética que permeia o dia-a-dia da sociedade como um todo, em diversos níveis. Não tem consciência da dimensão de suas atrocidades para com Marli. “Era um protetor” da “trouxa que mal o merecia, malandro maduro e fino”. “Tinha em sua mira uma prostituta de fama”.¹⁴⁷ Embora a violência seja um mecanismo de ordem social, homens e mulheres o interpretam singularmente. Em diferentes níveis, Bacanaço e Malagueta são violentos, o primeiro quando bate, o segundo quando rouba. Marli e

¹⁴⁵ Ibid. p.181.

¹⁴⁶ SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo. 2004. p.75.

¹⁴⁷ ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.206.

Maria são coniventes com a violência que recebem, a primeira, passivamente, chama as marcas no corpo de “amor”, a segunda aceitando, “sem-vergonha”, depois da briga, o homem que gosta.

No que diz respeito ao autor-criador, percebemos que a forma como estão construídos os trechos que falam das relações de gênero no conto, demonstram consciência em relação à “força-potência-dominação”¹⁴⁸ exercida pelos homens, principalmente por Bacanaço, não chegando, no entanto, a reprovar a violência por ele praticada. O autor-criador demonstra, ainda, simpatia pelo relacionamento de Malagueta com sua preta.

5. 6 Lapa

Exemplo da consciência do autor-criador em relação à história da literatura malandra está na própria dinâmica do conto, que dialoga, de certa forma, com a característica apontada por Roberto DaMatta¹⁴⁹, presente em muitos contos tradicionais brasileiros: o herói, carente no início da narrativa, ascende socialmente no final. DaMatta mostra que *Pedro Malasartes* distingue-se destes contos, no sentido em que a trajetória do herói, marcada pela transformação das desvantagens em vantagens, prevê o sucesso sem sua integração na ordem estrutural.

De maneira análoga, os três heróis de João Antônio, partem da adversidade, conseguem subverter a situação durante um breve período de tempo. Se a

¹⁴⁸ Termo utilizado por SAFFIOTI. SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo. 2004. p.75.

¹⁴⁹ DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

Pedro Malasartes é, no entanto, reservado o sucesso sem a integração na estrutura social, para Malagueta, Perus e Bacanaço resta, no final do conto, o não êxito na viração: três malandros , murchos, sonados, pedindo três cafés fiados.

6 CONCLUSÃO

A descrição do universo da sinuca, a história da criação de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, relatada com riqueza pelo autor e pelos seus interlocutores em correspondências, e o depoimento *Corpo-a-corpo com a vida*, documentam o posicionamento ético de João Antônio na sua função de escritor: ele queria colocar o dedo na ferida, fazê-la doer, expô-la para quem quisesse e para quem não quisesse vê-la. Essa tendência dos intelectuais nas décadas de 1960 e 70 é relatada por Marília Amorim. Nesta época

um grande número de pesquisadores em Ciências Humanas trabalhava sobre a situação das crianças de classes desfavorecidas dentro da escola. Os problemas de repetência e evasão escolar impunham-se então como uma urgência para todos aqueles que se preocupavam com a dimensão ético-política de suas pesquisas. Podemos dizer que o fato de trabalhar com essas questões no contexto do Brasil – onde a desigualdade de renda já era assustadora e o regime político de então era o de uma ditadura militar – convocava necessariamente a atividade do pesquisador para isto que Bakhtin chama de pensamento-ação ou pensamento não-indiferente.¹⁵⁰

Marília conta que uma das mais importantes descobertas dessas pesquisas foi a necessidade de desfazer o preconceito segundo o qual as diferenças que a criança das classes desfavorecidas demonstrava em relação à criança das classes privilegiadas, era uma forma de incapacidade. “Nesse contexto, foi portanto fundamental revelar que muitas dessas diferenças eram fontes ricas de aprendizado e

¹⁵⁰ AMORIM, Marília. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In: FREITAS, Maria Teresa et al. **Ciências Humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003. p.19.

que deveriam ser, em vez de desvalorizadas e reprimidas, incentivadas e trabalhadas. Era o que se chamava na época de positivar a diferença.”¹⁵¹

João Antônio escrevia sobre a marginalidade positivando as suas diferenças. Ele esteve muito próximo da marginalidade urbana “diferente”, abraçando-a e tornando-a o mote da sua versão de literatura nacional. Essa foi a sua opção ética enquanto escritor. Resta saber se sua intenção de autor efetivou-se na sua literatura.

Na análise dos depoimentos de João Antônio percebemos o quanto dominava o universo do jogo de sinuca, que se propôs a transformar em literatura; o autor via o jogo como alegoria da vida real. João Antônio via na figura do jogador malandro um virador, capaz de sobreviver à adversidade, de reverter o azar. Nesse sentido, a escolha desse personagem como herói de seu projeto literário.

A análise do conto mostrou-nos que apesar da identificação de João Antônio, o autor-pessoa, com o tema, ele conquistou a exotopia necessária para o acabamento estético da sua obra. O autor-criador posicionou-se no texto, na organização das palavras. Essa organização, o aspecto formal do texto, nos disse sobre a axiologia do conto. Nas referências feitas à história da literatura malandra, o malandro joãoantoniano é inserido, pelo autor-criador, num diálogo com outros malandros, outras vozes vindas de outras obras, de outros tempos e lugares. Estando contextualizados historicamente, o autor criador pôde demonstrar simpatia até pelas ações duvidosas do ponto de vista ético: o malandro julgado no seu todo, e não pelos seus atos isolados.

Os três malandros. A sabedoria, de Malagueta. A inocência de Perus. A força de Bacanaço. O texto revela, sutilmente, em seu desenvolvimento a predileção

¹⁵¹ Ibid. p. 20.

do autor-criador pela sabedoria de Malagueta. Uma leitura desavisada interpreta o texto como conivente às contradições expostas pela ética da malandragem: a violência, a exploração de mulheres, o roubo... Uma literatura politicamente incorreta. Sobre essa questão, Marília Amorim expõe, de forma sucinta e certa, o que pensamos sobre o assunto:

O politicamente correto é o discurso que evita tocar nas desigualdades e podemos dizer que ela é a versão atualizada daquilo que tradicionalmente chamamos de tabu. Ao se referir a segmentos explorados e excluídos da sociedade, o politicamente correto utiliza eufemismos, palavras gentis e polidas, como se, num ato performativo do discurso, pudesse assim ocultar a desigualdade da relação e apaziguar o conflito.

A esse respeito, é interessante atentar para o que diz o cineasta norte-americano David Lynch, um criador no âmbito da estética, em uma recente entrevista:

“O politicamente correto é uma verdadeira maldição. Que só pode produzir violência. Como uma ferida que fosse fechada sobre sua parte infectada.”¹⁵²

Nesse sentido, João Antônio poderia ser classificado como um autor politicamente incorreto. Porque não fecha a ferida. Pelo contrário, ele a expõe. E ainda coloca o dedo sobre ela para que doa. Deixa soar todas as vozes, as boas e as ruins de se ouvir. Inclusive a sua que, no fundo – em uma mixagem bem feita pelo autor-criador – pode ser ouvida: “eu-não-concordo”.

Como vimos, o conto não é isento de avaliações de ordem moral. No entanto, percebemos que o fato de João Antônio ter conquistado uma posição exotópica em relação a seus heróis, garantiu ao texto o seu caráter estético. Sem ter consciência, ele venceu a batalha, salvou sua pele.¹⁵³

¹⁵² AMORIM, Marília. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In: FREITAS, Maria Teresa et al. **Ciências Humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003. p.25.

¹⁵³ Referência à epígrafe inicial deste trabalho.

4. REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- AMORIM, Marília. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In: FREITAS, Maria Teresa et al. **Ciências Humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1997.
- ANTÔNIO, João. **Casa de Loucos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Malhação de Judas Carioca**. São Paulo: Record,
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e o herói na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. O problema do texto nas áreas da lingüística, da filologia, das ciências humanas. Tentativa de uma análise filosófica. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.

_____. **Hacia una filosofia del acto ético. De los borradores y otros escritos.**

Barcelona: Anthropos: Universidad de Puerto Rico, 1997.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária.

In:_____. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance.** São Paulo: Editora Hucitec; Annablume, 2002.

_____. **Para uma filosofia do ato.** Tradução não revisada para fins didáticos e acadêmicos. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800.** São Paulo: Schwarcz, 1989.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1985.

_____. Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto-contínuo. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981. v.2.

CARNEIRO, Caio Porfírio. Meu perfil de João Antônio. In: **Revista Remate de Males.** Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

_____. **Vaqueiros e cantadores.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Iná Camargo. O marxismo neo-kantiano do primeiro Bakhtin. In: BRAIT, Beth (org.). **BAKHTIN, dialogismo e construção do sentido.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

_____. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando: uma introdução à antropologia social.** Petrópolis: Vozes, 1981.

ELIAS, Rodrigo. Breve história da feijoada. In: **Revista Nossa História,** Ano 1, nº 4. São Paulo: Editora Vera Cruz, 2004.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin.** Curitiba: Criar edições, 2003.

_____. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.

GONZÁLES, Horácio. **O que são intelectuais.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

Os grandes sambas da história. Vol. 10, São Paulo: Editora Globo, 1998.

KONDER, Leandro. Ideologia e ética. In: **A questão da ideologia.** São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Revista Remate de Males.** Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio.**

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: **Textos em representações sociais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo. 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Malandro? Qual Malandro? In: CAVALCANTE, Berenice et al (org). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 29, 1995.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: **Esboço de figura: Homenagem a Antônio Cândido.** São Paulo: Duas cidades, 1979.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma.**

São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE, Berenice et al (org). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

TAVARES, Manuel e FERRO, Mário. **Análise da obra Fundamentação da metafísica dos costumes de Kant.** Lisboa: Editorial Presença, 2000.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. Sobre O autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto et al. **Diálogos com Bakhtin.** Curitiba, PR: Editora da UFPR, 1996.

VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da Música Popular Brasileira. In: FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira...**

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Ética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, Lígia et al. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.b

OBRAS CONSULTADAS

- AGUIAR, Flávio. A palavra no purgatório. In:_____, Flávio. **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ARÊAS, Vilma. Chorinhos de um retratista (improviso). In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.
- AZEVEDO, Carlos. Copacabana: cinco da tarde, 39 graus. In: CHIAPPINI, Lígia et al. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- BONASSI, Fernando. João Antônio está morto. In: CHIAPPINI, Lígia et al. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- BORGES, Maria de Lourdes, DALL'AGNOL, Darlei, VOLPATO, Delamar. **Ética**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In **Textos de intervenção / Antônio Cândido**; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- _____. Na noite enxovalhada. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.
- CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- CHIAPPINI, Lígia. O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes. In: CHIAPPINI, Lígia et al. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000
- CORRÊA, Luciana. **Merdunchos, malandros e bandidos:** estudo das personagens de João Antônio. Assis, (Data). Dissertação de Mestrado, UNESP.
- _____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DIAFÉRIA, Lourenço. Do Joãozinho ao João Antônio. In: **Revista Remate de Males.** Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.
- DURIGAN, Jesus Antônio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, Carlos Alberto et al. **Diálogos com Bakhtin.** Curitiba, PR: Editora da UFPR, 1996.
- EMERSON, Caryl. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin.** Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala.** 43ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GERALDI, João Wanderley. A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética. In: FREITAS, Maria Teresa et al. **Ciências Humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin.** São Paulo: Cortez, 2003.

- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado – Literatura e identidade nacional**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- GONZÁLES, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **A saga do anti-herói: estudos sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GOTO, Roberto. **Malandragem Revisitada**. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- KONDER, Leandro. A questão da ideologia antes de Marx. In: **A questão da ideologia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- LUCAS, Fábio. Reflexões sobre a prosa de João Antônio. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.
- MACHADO, Irene. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, Carlos Alberto et al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba, PR: Editora da UFPR, 1996.
- MAJADAS, Wânia. Alegria: passarela da malandragem. In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: da utopia à massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.
- NORONHA, Luiz. **Malandros: Notícias de um submundo distante**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARANHOS, Adalberto. Os desafinados do samba: na cadência do Estado Novo. In: **Revista Nossa História**, Ano 1, nº 4. São Paulo: Editora Vera Cruz, 2004.
- POLINÉSIO, Júlia Marchetti. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo, Annablume, 1994.
- PROENÇA, Miguel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**
- REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- REIS, Zenir Campos. O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária. In: BOSI, Alfredo (org). In: **Cultura brasileira: temas e situações**, São Paulo: Ática, 1987.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges. Malandras canções brasileiras. In: **Revista Brasileira de História** v. 7 n.º 13. São Paulo.
- SANTOS, Mariza Veloso Motta e MADEIRA, Maria Angélica. Debates intelectuais dos anos 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura. In: **Leituras Brasileiras – Itinerários do pensamento social e na literatura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

- SCHIDLOWSKY, David. João Antônio em Berlim. In: CHIAPPINI, Lúgia et al. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. Ético e estético na vida, na arte e nas ciências humanas. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.
- SPIELMANN, Ellen. João Antônio em Berlim. In: **Revista Remate de Males.** Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 19. Campinas, 1999.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música.** São Paulo: Brasiliense, 1983.